





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

## LECTURA DANTIS 2002-2009

*Dolce color d'oriental zaffiro*  
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella  
per i suoi settanta anni

*A cura di*  
ANNA CERBO  
*con la collaborazione di*  
ROBERTO MONDOLA, ALEKSANDRA ŽABJEK E CIRO DI FIORE

Tomo II  
2004-2005



NAPOLI 2011

*Lectura Dantis 2002-2009*  
*omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*

Opera realizzata con il contributo del  
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa  
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
[www.unior.it](http://www.unior.it)

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
Edizione 2011



## INDICE

### Tomo II

#### LECTURA DANTIS 2004-2005

##### *Lectura Dantis 2004*

(a cura di Roberto Mondola)

VITTORIO COZZOLI, <i>Dante anagogico</i>	315
ENRICO CATTANEO, <i>Dante e i Padri della Chiesa</i>	341
SERGIO SCONOCCHIA, <i>Seneca tragico nella Commedia di Dante</i>	361
ANNA CERBO, <i>Il canto IX dell'Inferno</i>	397
ROBERTO MERCURI, <i>Il canto X dell'Inferno</i>	415
BORTOLO MARTINELLI, <i>Il canto XI dell'Inferno</i>	431
MARIA CICALA, <i>Il canto XII dell'Inferno</i>	457
MARIO AVERSANO, <i>Dante e il suo ritratto nella Sala della Pace di Ambrogio Lorenzetti</i>	489
MARIA CONCOLATO PALERMO, <i>La fortuna di Dante in Inghilterra</i>	543
GIUSEPPE GRILLI, <i>Qualche considerazione sulle traduzioni in catalano della Comedia</i>	561

##### *Lectura Dantis 2005*

(a cura di Anna Cerbo, Aleksandra Žabjek e Ciro Di Fiore)

FRANCO CARDINI, <i>La Crociata e la Cortesia. Dante dinanzi all'Islam, tra Maometto e il Saladino</i>	575
MIRKO TAVONI, <i>DanteSearch: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica</i>	583
MARIA MAŠLANKA-SORO, <i>Dante e la tradizione della tragedia antica nella Commedia</i>	609
DANIELE ROTA, <i>Il canto XIII dell'Inferno</i>	635
FRANCESCO PISELLI, <i>Il canto XV dell'Inferno</i>	651
MARIO AVERSANO, <i>Il canto XVII dell'Inferno</i>	659
SUZANA GLAVAŠ, <i>Il viaggio di Dante in Croazia tra realtà e ipotesi</i>	683
ALEKSANDRA ŽABJEK, <i>Il De vulgari eloquentia in Slovenia</i>	711

LUCIO SESSA, <i>Borges e Dante: una sintonia «sospetta»</i>	731
TOMMASO PISANTI, <i>Dantismo in America</i>	747
<i>Indice dei nomi</i>	755

*Lectura Dantis 2004*

a cura di Roberto Mondola



VITTORIO COZZOLI

## DANTE ANAGOGICO

Un caro saluto a tutti i presenti e un grazie particolare al professore Placella per l'occasione offertami di trattare, pur nei limiti qui consentiti, la questione sulla quale lavoro da un trentennio e che, con una formula di cui mi sono servito per dare il titolo al mio primo volume dantesco, chiamo «IL DANTE ANAGOGICO».

Il titolo della presente relazione, genericamente espresso con tale formula, prevede un sottotitolo che specifica un aspetto conseguente, così formulabile: «La questione dell'anagogia dantesca».

In realtà quella dell'anagogia di Dante non è per me una 'questione', risultando chiaro il suo fondamento e il modo del suo porsi e significare; lo diventa, però, nel momento in cui desidero aprirla, nella sua novità, anzi, nella sua '*novitas*', ai lettori, anche specialisti, della sua opera. Non sempre infatti il 'secondo Dante' e il 'secondo la dantologia' coincidono.

So, infatti, quanto essa non sia ancora oggi né intesa 'secondo Dante', né debitamente affrontata come una questione, di essenziale pertinenza per l'ermeneutica, per l'esegesi, per l'allegoresi dantesca. In sostanza, per il commento che Dante ancora attende dai suoi commentatori, occorre liberare il significato spirituale (l'allegorico vero e proprio e l'anagogico) dall'«*Ægypto*» della retorica intesa unicamente in funzione letteraria e di molta metodologia critica di stampo storicistico.

A questo proposito vale per me – per quanto mi riguarda in questo lavoro di 'ri-novamento' dell'esegesi dantesca, e che mi conduce in territori ancora inesplorati – quanto Dante afferma nell'*incipit* del *Monarchia*:

[...] e per non essere un giorno incolpato di avere sotterrato il talento, desidero non solo accumulare, ma dare frutti per la pubblica utilità e rivelare verità che nessuno ha mai tentato (*Mn.* I, i).

Tra le 'verità' che finora ancora non sono state correttamente intese, vi è quella, qui essenziale, che riguarda la persona di Dante: la sua speciale condizione, che possiamo indicare come mistico-carismatica.

È questa infatti che non solo fonda il 'Dante anagogico', ma consente, soprattutto, di rinnovare il senso reale della 'lettera' e di tutto il suo sistema polisemico.

Ma dire questo è porre la questione *sine qua non* per la comprensione di Dante, sia *litteraliter* che *allegorice*.

Perciò mi servo del termine 'questione' proprio considerando il fatto che, in genere, per la dantologia l'anagogia dantesca non è una questione, ma un fatto tecnico-retorico, oppure ideologico-culturale. Così essa rimane non intesa nella sua realtà, e dunque nella sua significazione, che è spirituale.

Infatti il problema dell'allegoria e della specifica anagogia, senza essere posto come autentica necessaria questione, viene aperto e chiuso con un tecnico riferimento ai processi retorici o a quelli dell'esegesi biblica medievale o delle tecniche previste dalla retorica classica utilizzate durante quel Medioevo, di cui Dante stesso è espressione.

Al contrario, il mio porre la 'questione' è dovuto al fatto che l'anagogia dantesca, come vedremo, ha necessario riferimento al 'Dante anagogico': dunque non ad un complesso di modelli retorici ed esegetici, ma alla specifica realtà di un uomo, Dante, il quale merita un'attenzione ed una considerazione più approfondita, proprio a partire da quanto dice di sé lungo la propria opera.

È sull'uomo Dante, sulla sua persona che dobbiamo intrattenerci, volendo impostare correttamente la 'questione' dell'anagogia dantesca.

Siamo autorizzati a farlo da Dante stesso, sulla base dell'incessante, forte ed esplicita autotestimonianza circa la propria personale condizione. Questa, come vedremo, diviene, con i suoi luoghi privilegiati, l'unico *autoaccessus* alla comprensione della propria opera, e del suo messaggio.

Si potrà capire, per mezzo di questa 'via nova', quanta e quale sia per Dante l'importanza e la cura data all'autoesegesi. La quale deve essere tenuta in debito conto dalla filologia, alla quale auguro di farsi dantescamente 'nova'.

Il motivo dell'autotestimonianza di Dante e di *autoaccessus* a Dante è assai più profondo di quello che normalmente si intende, cioè come supporto dato da un autore perché sia correttamente intesa la propria opera.

Infatti, indirizzando il lettore alla giusta interpretazione, il 'Dante anagogico' è ben cosciente di «dottrina dare la quale altri veramente

dare non può» (*Cv.* I, ii). E capiremo il perché, a partire dalla considerazione della «novità» di Dante, della sua specialissima *novitas*.

Certo, parlare della 'novità' di Dante, dopo secoli di dantologia, potrebbe apparire o incosciente, o provocatorio, ma, chiariti i termini in cui si pone questa 'novità', apparirà quanto feconda sia la novità del 'Dante anagogico', o meglio, 'mistico-carismatico', che si fonda su quanto egli stesso dice, nominando «la novitade de la mia condizione» (*Cv.* II, vi). Su questa «novitade» della speciale e carismatica sua «condizione» bisognerà lavorare molto attentamente. Anche questa «novitade» e questa «condizione» vanno intese polisemicamente.

Dunque, è riduttivo porre l'attenzione all'uso dantesco del «novo» in rapporto alla sola dimensione letteraria, come appunto sarebbe ponendolo in relazione alla sola novità stilistica stilnovistica. Ne è prova il dialogo tra Dante e Bonagiunta (*Purg.* XXIV, vv. 49-63; in particolare i vv. 55-62).

È su un altro piano che ci si deve porre nell'impostare la questione anagogica. Così facendo, si comprende che tutta l'opera di Dante si compie 'viaggiando' dalla realtà «nova» ai «novissimi», cioè dall'«incipit vita nova» all'«explicit comedia».

La propria speciale condizione, che già abbiamo anticipato come mistico-carismatica, dona a Dante una diversa esperienza della 'realtà nova' – si intenda quella dello spirito come realtà in-visibile – rispetto a quella concessa ai comuni uomini dalla naturale quotidiana esperienza.

È giunto il tempo di indagare, guidati da Dante stesso, la «novità» della sua persona, senza cercare, per ora, *more* filologico, altre fonti, esterne a quelle che sono la fonte primaria di Dante: la propria, fortemente testimoniata, esperienza, da cui l'insistenza nell'autoesegesi come chiave di accesso alla polisemica significazione della propria opera.

Dunque, il riferimento va ora posto sia alla speciale condizione della sua persona, sia ai vari e numerosi eventi che connotano incessantemente la sua vita, e che possiamo chiamare correttamente carismatici, i quali, insieme, danno all'anagogia dantesca un fondamento ben altrimenti che retorico.

Ecco perché intendo, con il mio lavoro, aprire la questione anagogica dantesca, ponendo una rinnovata interrogazione su quei passi che indicano tutto questo non come momento accessorio o estraneo, in quanto unicamente privato, alla vita di Dante scrittore, ma come momento fondante la propria concezione della realtà e dell'opera. La quale di tale realtà è altissima testimonianza.

Qui, dunque, si fonda il rapporto, così necessario, tra Realtà (l'esperienza speciale e carismatica) e *Fictio* (la sua raffigurazione).

Qui si fonda la sua polisemia, il rapporto tra lettera e allegoria, di cui l'analogia è parte necessaria per il compimento della significazione. Da qui viene a Dante la realizzazione della propria *intentio profundior*. Che altro sarebbe senza riferimento alla propria missione scrittoria: apocalittica, in quanto rivelativa della realtà del cosiddetto aldilà, e profetica, in quanto politica (rivelazione degli esiti della storia, del necessario rapporto tra tempo ed eterno, tra giustizia e giudizio).

Duro tutto questo da accettare da parte di un dantismo storicistico ed ideologicamente non aperto alla realtà «nova» e «novissima». Ora occorre presentare un poco meglio il 'Dante anagogico', il Dante secondo Dante.

Non è, perciò, il caso di aprire un discorso sui rapporti tra filologia ed ideologia, tra ideologia ed epistemologia, tra epistemologia ed esegesi. Basta ricordare che una filologia degna di tale nome non ha altro compito che quello di rispettare, nella sua pienezza ed autenticità, l'*intentio profundior* che mosse lo scrittore a fondare, secondo questa, la più corretta lettura dell'opera.

Si lascia infatti ancora in esilio (qui si comprende il perché vero dell'autoprofeticismo «Se mai continga [...] con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta», *Par.* XXV, 1 e 7-8) la parte più bella e significativa della sua opera, quella «altra», che emerge da una lettura del livello più profondo, spirituale, anagogico della sua opera. Il quale livello viene teorizzato e fortemente difeso da Dante: ancora copertamente in *Vita Nuova* e in molte della *Rime* e più scopertamente nel *Convivio* e nella *Comedia*, giungendo, infine, a sottolinearlo particolarmente nell'*Epistola* XIII a Cangrande.

Accettando l'indicazione autoesegetica data da Dante, il mio lavoro intende seguirla nei momenti privilegiati del proprio *autoaccessus*, soprattutto là dove offre ai 'suoi' lettori una guida sicura per consentire loro di seguirlo, di livello in livello, fino al termine del proprio polisemico «altro viaggio». Il quale può divenire il viaggio stesso della nostra intelligenza.

Sappiamo bene quanto gli stia a cuore, e non per motivi retorici, rivolgersi ai 'suoi' lettori, al punto da invitare a «riveder li vostri liti» coloro che – senza esoterici riferimenti – non siano, o non «in simile grado», fedeli d'Amore, oppure ancora non sappiano come mettersi «per l'alto sale» dell'anagogica significazione. Infatti, «perdendo me, rimarreste smarriti» (*Par.* II, 6). Non a caso lo dice.

Non è neppure un caso che, proprio nel sonetto conclusivo della



*Vita Nuova* – e sottolineo questo «Nuova», quella che rende tale la personale carismatica *novitas* – parli di «intelligenza nova» (V.N. XLI, Sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, v. 3), intendendo quella che è causata da un ‘vedere nuovo’ – dato dagli ‘occhi’ dello spirito – che si concluderà con la finale «vista nova» (Par. XXXIII, 136).

Tutta l’opera di Dante, se lo si nota con la dovuta attenzione, corre intorno a questo termine, per cui si passa dalla trattazione della vita resa «nova» dalla conoscenza della realtà «nova», ai «novissimi» (Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso). Anche in questo senso il ‘viaggio’ di Dante è anagogico.

Il suo «altro viaggio» non è frutto di fantasia, ma reale viaggio carismatico (di cui Dante non nasconde le precise fenomenologie) che concede la conoscenza di tutta la realtà: la «nova» e la «novissima». Solo così la realtà viene ri-unita nell’unità sua.

La realtà «nova», rifacendoci al latino, è quella ‘ultima’, quella oltre la quale non ve n’è altra concepibile, cioè quella dello spirito. E Dante dello spirito ha carismatica esperienza.

Dal momento dell’«apparuit iam beatitudo vestra», la sua vita è resa nuova. Questa realtà, gloriosamente sconcertante, proiettata in Beatrice, diviene la fondante il suo divenire il ‘Dante anagogico’. Ma Dante sa bene che non verrà creduto confessando apertamente, e certamente con ingenuità, la propria straordinaria esperienza; perciò la vela, la scherma.

La realtà dell’esperienza lo induce a raffigurarla mediante una proiezione, cioè iniziando quella *fictio* che diverrà altissima con la *Comedia*.

La ‘lettera’ dell’esperienza fonda la ‘allegoria’ della sua manifestazione.

Per far questo Dante si appropria dei modelli stilnovistico-cortesi in modo da celebrare, cantare, servire, indicare agli altri uomini (e studiosi) che non intendono, questo amore del tutto nuovo, il solo che può rendere veramente nuova la vita.

Per far intendere più compiutamente la «vita nova» su questo piano di «intelligenza nova» rinvio al mio commento alla *Vita Nuova*, il primo che possa dirsi coerente con l’anagogia, carismaticamente fondata, propria di Dante.

Esprimendomi così come finora ho fatto, ho chiara coscienza dei rischi cui vado incontro anche sul piano cosiddetto scientifico, critico, filologico in senso storicistico. Ma, considerando il fatto che la natura del documento storicamente inteso non possa valere per altri più sottili e profondi documenti, che sono di natura spirituale, ne deriva che Dante ci debba informare non altrimenti che *allegorice* intorno alla

realtà del proprio esperire lo spirito.

Sa bene che non tutto può essere spiegato né dimostrato. Perciò in *Convivio* così dice: «Né si maravigli alcuno se queste cose e altre ragioni che di ciò avere potemo, non sono del tutto dimostrate» (*Cv.* II, v).

E come potrebbe dimostrare la realtà del suo carismatico «altro viaggio», che è realtà e non altissima fantasia, così che si intenda come l'altissima *fictio* sia fondata su realtà di esperienza?

Come potrebbe dimostrare quanto va dicendo di sé, quando parla de «la novitade de la mia condizione, la quale, per non essere da li altri uomini esperta, non sarebbe da loro intesa come da coloro che 'ntendono li loro effetti ne la loro operazione» (*Cv.* II, vi)?

Come potrebbe dimostrare per tutti quelle realtà, che appaiono piene del loro valore solo per pochi, se così afferma: «a le secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia» (*Cv.* I, i)?

Il rischio che si corre, parlando delle cose sacre, le più finemente anagogiche in quanto carismatiche, con chi le rifiuta arrivando anche ad averne fastidio, è testimoniato dal Vangelo quando invita a non dare le cose sacre ai cani perché non si rivoltino contro.

Non è, dunque, per caso o per retorica necessità il fatto che Dante, confessando apertamente la propria straordinaria esperienza 'paradisiaca' (il «fu' io»), si occupi di coloro che non credono a quanto testimonia, e così scriva, quanto a sé ed alla propria condizione carismatica:

Se poi latrassero contro la disposizione a elevarsi per il peccato di chi parla, leggano Daniele, dove troveranno che anche Nabuccodonosor per volontà divina ha visto alcune cose contro i peccatori, e le dimenticò. Infatti 'chi fa sorgere il suo sole sopra i buoni e i cattivi, e piove sui giusti e gli ingiusti', ora pietosamente per conversione, ora severamente per punizione, manifesta, più o meno, come vuole, la sua gloria a coloro che vivono per quanto male (*Ep.* XIII, 28).

Il passo serve a Dante – esule, inquisito e braccato, non asceta, ma preso dalla propria missione scrittoria «in pro del mondo che mal vive» – per ricordare ancora una volta che la sua esperienza è altamente carismatica.

Seguendo san Tommaso, che tratta dei carismi (nella q. 171 alla fine della *Secunda Secundae*), sappiamo che ciascuno di essi va inteso come una «*gratia gratis data*», da Dio concessa non per la sola santificazione personale di chi ne ha dono, ma per il bene della Chiesa e

delle altre anime. Perciò Dante esprime giustamente il proprio pensiero, la propria *intentio* profetica, confermando l'Autorità dalla quale proviene la propria condizione carismatica, quando così scrive ai Cardinali d'Italia:

Sì, è vero: io sono una delle ultime pecorelle dei pascoli di Gesù Cristo; è vero, io non abuso di nessuna autorità pastorale visto che non sono ricco. Ma questo vuol dire che sono quel che sono non grazie alle ricchezze, ma per grazia di Dio e 'lo zelo della sua casa mi divora' (*Ep.* XI, 5).

Se letto, questo «per grazia di Dio», nel contesto di tutta la sua vita e di tutta la sua opera, non può non aprire altrimenti la questione anagogica dantesca.

La quale inizia col primissimo manifestarsi nella vita di Dante delle fenomenologie riconducibili a quelle descritte dai grandi mistici esperienziali, siano essi santi e non.

Con l'*incipit* della «vita nova» inizia il 'Dante anagogico', che tale diviene a partire dalla sconcertante visione della «mirabile» Beatrice, cioè della 'realtà beatrice', quella dello spirito, dal quale unicamente può venire la beatitudine dei beati, come mostrerà in *Paradiso*.

Per quanto possa risultare incredibile agli uomini, che comunemente mancano di questa esperienza di visione-veggenza, Dante 'vede' la Beatrice, cioè la realtà che sola può dare la beatitudine. Possiamo anche definire questa realtà come 'la parte divina' dell'anima. Che proietta in una donna reale, la Beatrice storica.

Perciò Beatrice è «donna» da intendersi duplicemente: sia come la giovane donna fiorentina amata da Dante, sia come proiezione della propria anima. Interessanti e importanti risultano, da questo momento, gli scambi tra lettera e allegoria.

A questo proposito Dante è esplicito quando definisce l'anima come «la donna che nel dificio del corpo abita» (*Cv.* III, viii).

Precisando ulteriormente il 'legame' tra anima e spirito, Dante ricorda che dei due «fassi un'alma sola» (*Purg.* XXV, 74).

È perciò assai preciso Dante quando parla di quella Beatrice beata che vive «in terra con la mia anima» (*Cv.* II, ii). Ma in altri passi è ancor più preciso; se ne abbia un esempio in questo, che ci aiuta a cogliere la stretta relazione donna-anima: «Però dice qual donna, cioè qual anima» (*Cv.* III, xv).

Dante intende la fiorentina Beatrice come significante di un significato che è lo Spirito, il proprio spirito, la cui identità è di luce. Perciò, correttamente, la chiama «gloriosa». Anzi, più giustamente, «la glorio-

sa donna de la mia mente»: come a dire che è questa la «donna» che diviene «domina» della sua mente. È «domina» in quanto lo è dell'anima (parte animante-animale), rispettando l'ordine gerarchico secondo Dio.

La documentazione autoesegetica diventa chiara rileggendo noi, con speciale attenzione, il secondo paragrafo della *Vita Nuova*, dove gli 'spiriti' del corpo si lamentano della supremazia che ora su Dante ha la gloriosa innamorante bellezza dello 'Spirito'.

Dante, però, sa bene che un'esperienza così carismaticamente straordinaria non avviene nei comuni uomini, la cui «mente» da altro può farsi dominare. Di più, essi non riconoscono la mente così come fa Dante, quando così scrive: «Onde si puote omai vedere che è mente: che è quella fine preziosissima parte de l'anima che è deitade» (*Cv.* III, ii).

L'esperienza sconcertante della «Beatrice» lo guida, dunque, alla conoscenza piena e completa della realtà antropologica dell'uomo, intesa come unità di corpo anima spirito, cioè come espressione della realtà tutta: visibile e invisibile, materiale e spirituale, temporale ed eterna, umana e divina. Cioè unione di aldi quà-sensi e di al di là-spirito. A unire corpo e spirito è l'anima, che fa da ponte tra i due. È l'anima a produrre le immagini.

Non è facile, in ogni tempo, parlare di anima e spirito, soprattutto distinguendo tra anima e spirito, visto che, tra gli altri, gli stessi carismatici san Paolo e santa Teresa d'Avila ne trattavano con prudenza, se non con tremore, proprio perché ne avevano conoscenza esperienziale. Conoscevano la realtà del *verba deficere*.

Dante, però, quando ci dice che delle due realtà, l'anima e lo spirito, «fassi un'alma sola» (*Purg.* XXV, 74), assegna all'anima il compito proprio di ogni essere animale, cioè l'essere animato, ed allo spirito quello proprio delle attività intellettuali più alte, fino alle più anagogicamente, misticamente, fini.

Ci vorrebbero ora, a sostegno del 'Dante anagogico', i grandi mistici a dirci qualcosa di più sul rapporto che l'anima ha col corpo e quello che ha con lo spirito; oppure, più correttamente, quello che lo spirito ha con l'anima.

Dato che Dante non lo nasconde, solo un commento anagogico, del tutto 'novo', potrà adeguatamente dirci di più su questi aspetti delle relazioni spirituali presenti nella sua opera, che, sempre più, si evidenzia come opera di un dottore («dottrina dare»).

A noi ora interessa, parlando del 'Dante anagogico', ricordare quanto importanti siano le particolari fenomenologie vissute durante l'esperienza della «vita nova». E questo, a partire da quegli strani

«sonni» che danno in speciali «sogni» in cui si manifestano «visioni» (non è il caso ora di approfondire la questione della *visio in somniis* o in veglia e neppure quella della realtà delle visioni o della veggenza nelle loro diverse manifestazioni). Di queste potrebbero un poco più importare quelle – e non sono poche – che diventano profetiche circa la propria vita e che Dante cerca di capire, in questo aiutato dalle sue guide (Amore in *Vita Nuova* e Virgilio-Beatrice-Bernardo nella *Comedia*).

Tuttavia, qualora fossero lette ed intese solo psicologicamente e non spiritualmente, esse risulterebbero riduttive rispetto alla loro realtà e, soprattutto, rispetto alla funzione che hanno nell'opera di Dante, intesa anche e soprattutto «in pro del mondo che mal vive». Non è scorretto ricordare che il «mal vive» dipende anche da difetto di dottrina («dottrina dare, la quale altri veramente dare non può», *Cv.* I, ii), di ammaestramento («Detto è che per difetto d'ammaestramento gli antichi la veritate non videro de le creature spirituali», *Cv.* II, v) intorno alla realtà «nova» e «novissima».

Si deve perciò leggere con ri-novata attenzione quanto Dante dice a proposito di Beatrice, in vita e in morte. Si dice 'in morte' perché anche questa può essere letta come espressione di un'altissima fenomenologia mistica. Sono state, infatti, ormai ben studiate tanto la nascita quanto la morte mistica. E a quest'ultimo proposito mi soffermo su un punto assai importante per l'intelligenza del 'Dante anagogico'.

Se, come si è detto, allegoricamente, o meglio anagogicamente, si accetta Beatrice come proiezione dello spirito di Dante, allora si risolve facilmente la *crux*, per la quale Dante lascia ad altri la celebrazione della 'morte' di Beatrice in quanto, se lo facesse, egli si farebbe «laudatore di se medesimo». Perciò lascia ad altro chiosatore il compito, che potrebbe essere il mio ora.

Il considerare Dante e Beatrice come la stessa persona, o meglio Beatrice come parte della totalità di Dante, rinvia ad un particolare non trascurabile in chi legga allegoricamente nel senso qui indicato Beatrice. Il «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice» (*Purg.* XX, 73), nel Paradiso terrestre, sottolinea quel «ci» che rinvia ad un «noi» non altrimenti intelligibile.

Il 'Dante anagogico' è questo Dante che non può essere inteso per vie storico-filologiche, ma per altra via, mistico-carismatica.

Infatti il rapporto tra la propria carismatica esperienza personale e la sua resa allegorica viene da Dante associata ad un versetto biblico, preso dal salmo CXIII: «In exitu Israel de Ægypto». Tra i mille possibili, questo, tre volte reiterato, viene elevato da Dante allo *status* di chiave ermeneutica.

Mi pare che fino ad oggi non si sia sufficientemente dato valore a questo dato. È un fatto incontestabile: ogni volta che Dante sottolinea la propria polisemia, sempre si serve di questo versetto, così altamente simbolico.

I luoghi della citazione, ben conosciuti, sono: *Cv.* II, i, 6; *Purg.* II, 46-48; *Ep.* XIII, 7.

A noi interessa far emergere dalla spiegazione del rapporto lettera-allegoria quanto faccia riferimento all'anagogia, soprattutto all'anagogia che riguarda personalmente Dante.

Ciò significa comprendere il fatto che, quando Dante allude, autotestimoniando anagogicamente, all'uscita dell'anima dal corpo, con preciso riferimento alla propria esperienza, lo fa servendosi di questo versetto.

L'uscita, l'*in exitu* dell'anima dal corpo, può accadere in due modi: ordinario, con la morte che separa definitivamente il corpo dall'anima; straordinario, con una uscita temporanea (in qualche modo riconducibile ad una morte mistica, carismatica).

Questo può essere dato – per fare un esempio preso dalla fenomenologia mistica straordinaria – da stati particolari, che vanno dai vari gradi di 'estasi' (che, secondo san Tommaso, può essere di due tipi: «affettiva» e «di conoscenza»), al 'ratto', fino a particolari altri stati di veggenza.

Torniamo all'«*In exitu Israel de Ægypto*», poiché riguarda direttamente il 'Dante anagogico'.

Dante, riferendosi all'allegoria, in *Convivio* – e mi scuso per il ripetere cose risapute – dice che sempre

lo letterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inclusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico (*Cv.* II, i).

È assai importante questa sottolineatura della preminenza del letterale, poiché serve anche da base di riferimento per la realtà degli episodi mistico-carismatici di cui è protagonista. Essi sono la 'lettera' di Dante. Perciò, quando nell'*Epistola* XIII a Cangrande assegna all'anagogia la funzione di indicare l'*in exitu* dell'anima dal corpo, così scrive: «[...] se a quello anagogico, significa l'uscita dell'anima santa dal servaggio di questa corruzione alla libertà della gloria eterna» («si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptonis servitute ad eterne glorie libertatem», *Ep.* XIII, 7).

In che senso tutto questo fa riferimento alla persona di Dante, al

‘Dante anagogico’?

Lo si può meglio intendere ritornando alla *Vita Nuova*.

Scelgo un paio di passi di preciso riferimento a stati per i quali è appropriato parlare di esperienza «in exitu».

Il primo fa riferimento ad un episodio che così descrive:

Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro istrumenti [...] (V.N. XIV).

Ciò muove l’amico a chiedere spiegazioni a Dante, il quale risponde con parole apparentemente enigmatiche: «Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare».

Non è il caso di sottilizzare per cercare un’altra spiegazione per questo straordinario «in exitu», sul quale, appena dopo, Dante torna con queste parole esplicative: «[...] cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li istrumenti loro». Parole queste cui fa seguire immediatamente, come necessarie qui più che altrove:

E questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d’Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero soperchio.

Infatti inutile sarebbe per chi non gli crede e superfluo per chi crede alla realtà della sua esperienza «in exitu».

L’altro cenno, a proposito dell’esperienza «in exitu» del ‘Dante anagogico’, si trova nel paragrafo XXIII della *Vita Nuova*, là dove la strana ‘assenza’ di Dante fa dire ai presenti: «Questi pare morto».

Al Dante che in quegli speciali momenti «pare morto», ma morto ancora non è e non ha ancora subito i primi due *novissimi*, morte e giudizio, è concesso il provvidenziale «altro viaggio» per avere esperienza dello «status animarum post mortem» (*Ep.* XIII, 8). Per questa via e per questo modo può dare immagine visibile a realtà invisibili, data la condizione smaterializzata degli spiriti.

E questo per ricordare, a sé e ai suoi lettori, che gli uomini sono spiriti incarnati, chiamati al compimento ultimo della propria libera

scelta, che Dio conosce *ab aeterno* e l'uomo compie, rendendola concreta nel tempo, per mezzo di quella scelta della diritta via, «diritta via» della giustizia (dando a questa un valore più spirituale che strettamente giuridico), che può essere smarrita o ritrovata o perduta per sempre.

Questo è Dante, il 'Dante anagogico', quello che conosce per esperienza carismatica la realtà di cui parla incessantemente, riunendo, alla fine in un tutto, il principio di tali esperienze fatte in «vita nova» con il loro compimento avvenuto con la divinizzazione in Dio.

Non è qui possibile iniziare una campionatura delle esperienze anagogiche cui fa riferimento Dante e che vanno colte *litteraliter* quanto alla loro realtà, ma *allegorice* quanto alla loro resa, cioè nella *fictio*. Cosa che può essere riferita a quella confessione di mistico e di scrittore chiamato a dire l'indicibile, come leggiamo nel XXIII del *Paradiso*, a proposito del «figurando» (*Par.* XXIII, 61):

Ma chi pensasse il ponderoso tema  
e l'omero mortal che se ne carica  
nol biasimerebbe se sott'esso trema  
(*Par.* XXIII, 64-66)

Con queste parole, vengo a me ed al mio personale «ponderoso tema», che consiste nell'aprire una «via nova» a Dante, dando credito alla realtà del 'Dante anagogico' e, per conseguenza, cercando di dare documentazione di quanto egli, a questo proposito, dice di sé nella propria opera.

Il mio contributo, sul qual si potrà continuare la ricerca, può essere veramente inteso come nuovo. Cioè secondo Dante.

Da parte mia devo, dunque, confessare di aver avuto il coraggio di credere in quella «via nova», in quella «vista nova» e in quella «intelligenza nova», di cui Dante parla sul finire della *Vita Nuova*, la cui *novitas*, intesa secondo Dante, divenendo «luce nuova» (*Cv.* I, viii), fa riferimento alla realtà ultima della Realtà, cioè alla realtà dello Spirito, oltre la quale non vi è altro da concepire (*Ep.* XIII, 33), né da perseguire. Sigilla, infatti, l'*Epistola a Cangrande* con queste parole: «Vedere Te è il fine» (*Ep.* XIII, 33).

È questo, e solo questo, il fine del suo «altro viaggio», cioè quel «viaggio anagogico», col quale Dante, guidato da Virgilio (proiezione della sua anima naturale non ancora divinizzata), da Beatrice (proiezione dell'anima divinizzata, cioè del suo spirito in quanto 'divino') e da Bernardo (proiezione della sua personale condizione mistico-carismatica straordinaria) giunge alla divinizzazione, compiendo così



la propria missione scrittoria e profetica. Quest'ultima è, dunque, da intendersi sia in chiave apocalittica (in quanto rivelatoria delle realtà spirituali, le perenni e l'Eterna), sia in chiave politica, che non può essere scissa da quella apocalittica.

Essendo il mio lavoro, per tutti questi aspetti, veramente nuovo, non ho potuto valermi di studi precedenti, sia pure come fonti secondarie rispetto a quanto Dante, come fonte primaria, dice di sé. Ho dovuto perciò muovermi con particolare attenzione sul piano delle conseguenze metodologiche. Ritengo possa essere considerato scientifico almeno il contributo consistente nell'aver reperito i luoghi in cui nella propria opera Dante dichiara, apertamente o velatamente, la propria personale «diversitade».

So bene che tutto questo potrebbe muovere a resistenza chi abbia della scientificità e della realtà una concezione diversa da quella di Dante. Tuttavia è Dante stesso il primo a comprendere quanto fossero, al proposito, «dubbiose» le proprie parole anagogicamente allegoriche (in quanto proiezioni di esperienze straordinariamente carismatiche), a partire dalle iniziali della *Vita Nuova*.

In questo giovanile libello, il proprio può apparire come «alcuno parlare fabuloso» (*V.N.* II), ma, in difesa della realtà di esso, si servirà di altre parole, come queste:

[...] e però dico che questo dubbio io lo intendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubitosa; e allora intenda qui chi dubita, o chi qui volesse opporre in questo modo (*V. N.* XII)

oppure invita il lettore dubitoso a rileggere quanto dice in *Convivio* quando sottolinea «la radice de l'una delle diversitadi ch'era in me» (*Cv.* II, vii), oppure quando scrive:

Dico adunque: Io credo, canzone, che radi sono, cioè pochi, quelli che intendano te bene. E dico la cagione, la quale è doppia. Prima: però che faticoso parli – 'faticosa' dico per la cagione che detta è –; poi: però che forte parli – 'forte' dico quanto a la novitade de la sentenza –. Ora appresso ammonisco lei e dico: Se per avventura incontra che tu vadi là dove persone siano che dubitare ti paiano ne la tua ragione, non ti smarrire, ma di loro: Poi che non vedete la mia bontade, ponete mente almeno la mia bellezza (*Cv.* II, xii).

Dice questo là dove inizia ad aprire la verità allegorica della

Canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*.

È dunque, ora di aprire un discorso non generico sull'allegoria, ma specifico sull'allegoria dantesca ed in special modo sulla sua 'anagogia', veramente nuova, con la quale parla del proprio essere il 'Dante anagogico'. È l'anagogia che ci porta in alto nell'intelligenza spirituale di Dante.

A tutt'oggi, infatti, manca una corretta e piena trattazione intorno all'allegoria anagogica, così che, per conseguenza, manca un commento filologicamente corretto dei significati anagogici sottesi a tutta l'opera di Dante.

Dicendo 'tutta', si intende rivolgere l'attenzione non alla sola *Comedia*, ma anche alla fondante *Vita Nuova*, al *Convivio* che la porta 'rationaliter' più in là. Non vanno dimenticate certe specialissime 'allegorie' anagogiche proprie delle *Rime*, nonché essenziali cenni presenti nel *Monarchia*. Non è possibile, rispettando gli spazi oggi consentiti, arrivare all'indicazione ed all'analisi di tanti luoghi così specifici, meritevoli dell'attenzione di una filologia veramente «nova».

A conforto di questa tesi, tuttavia, può essere detto che oggi anche le scienze cominciano ad avere un diverso e meno ideologico approccio alle fenomenologie mistiche straordinarie.

Un segno importante, riguardo al nuovo atteggiamento scientifico, è dato dal rifiuto di considerare tali fenomenologie come unicamente prodotte da alterazioni patologiche. Le metodologie scientifiche, coerentemente col proprio statuto epistemologico, non possono uscire dall'ambito loro proprio e 'sentenziare' intorno alla realtà smaterializzata, dello Spirito. Gli stessi mistici si mostrano assai prudenti (e non solo per umiltà) quando, per riferire le altissime esperienze, devono usare le limitanti e limitate parole umane.

Lo scienziato epistemologicamente corretto sa che, non potendo uscire dal limite della fisicità, non vuole andare al di là della sua scientifica leggibilità.

Proprio questo è ben compreso e comunicato da parte di Virgilio a Dante, che sta guidando fino al limite dell'intelligenza razionale, che «da sensato apprende». Muovendolo al di là del sé razionale ed avvicinandolo alla «realtà beatrice» (cioè l'anima divinizzata e proiettata nella figura di una donna), così può dirgli: «Quanto ragion qui vede, / dir ti poss'io; da indi in là, t'aspetta / pur a Beatrice, ch'è opra di fede» (*Purg.* XVIII, 46-48). La questione del «da indi in là» e l'anagogica.

Lo spirito, per il quale guida è Beatrice, richiede altri modi di conoscenza, di esperienza. Se Virgilio lo aiuta a conoscere secondo le leggi dell'anima naturale, Beatrice gli insegna altre leggi, quelle dell'anima

divinizzata, secondo la conoscenza soprannaturale propria dello spirito.

La realtà, di cui Dante tratta, è una, e nella sua totalità fatta di visibile e di invisibile, di materiale e di spirituale, di temporale e di eterno, di umano e di divino.

Anche la realtà antropologica, coerentemente, secondo questo schema, è concepita e vissuta da Dante come una, nella triplicità delle sue dimensioni: visibile il corpo, invisibili l'anima e lo spirito.

Didatticamente, si può dire che l'anima fa da ponte tra corpo e spirito. E lo si intenderebbe più a fondo se leggessimo anagogicamente anche il *Purgatorio*, regno temporaneo della purificazione dell'anima, dato che il Paradiso e l'Inferno sono perenni nell'eterno.

Per Dante l'unità dell'uomo si fonda sul modello col quale Dio l'ha creato, cioè con quel perfetto equilibrio tra corpo-anima-spirito, che fu sperimentato dal solo Adamo, nelle poche ore di sosta nell'Eden, come leggiamo nel XXVI del *Paradiso*.

È infatti con queste parole che Dante, rientrato nell'Eden dove ha ri-guadagnato la divinizzazione (ma non ancora l'indiazione) gli si rivolge: «O pomo che maturo / solo prodotto fosti» (*Par.* XXVI, 91-92).

Qui «maturo» fa riferimento a quella unità in perfetto equilibrio (equilibrio tra corpo-anima-spirito) che si perdette a causa dello squilibrante «trapassar del segno», cui conseguì l'*in exitu* dall'Eden. La maturità è questo perfetto equilibrio, così difficile da raggiungersi da parte dell'*homo viator*.

Fuori dall'Eden l'uomo fa esperienza della perdita dell'originario equilibrio (l'unità di quella «forma», «orma», «norma» che si nomina all'inizio del *Paradiso*) e sperimenta lo squilibrio per cui, per malo uso della libertà, può divenire «selva». Ciò accade quando il corpo si ribella allo spirito e chiede prepotentemente, dis-misuratamente, il suo.

Gli istinti-alberi del corpo, creati buoni e per il bene, capovolgono il loro senso e scopo, non più ponendosi come mezzi al servizio dello spirito. Cosa questa che san Paolo spiega assai bene, indicando la legge dell'uomo de-caduto dall'originaria condizione.

Non a caso Dante dice che questa «selva», che ognuno sperimenta in sé, non solo è «selvaggia, aspra e forte», ma ha anche il duro potere di rendere «oscura» l'intelligenza.

Quest'ultima perde progressivamente il suo rapporto con la realtà «nova», la quale è per sua natura luminosa, e chiede di essere nuovamente restituita alla 'gloria' originaria.

«Selva» diviene il corpo, quando, rotti l'equilibrio originario, e sostituendosi alla «gloriosa donna de la mia mente», la donna-domina, domina con i suoi istinti l'intelletto e impedisce all'uomo di

vedere la luce e goderne. Di più, se gli fosse possibile impedirebbe, negandola, l'esistenza stessa dello spirito, la sua presenza reale.

Per questo Dante nel suo *Convivio* scrive:

chè non altrimenti sono chiusi li nostri occhi intellettuali, mentre che l'anima è legata per li organi e incarcerata per li organi del nostro corpo (*Cv.* II, iv).

Non dice questo perché la sua fonte è Platone, ma perché conosce per personale esperienza, grazie all'«in exitu», cosa è anima-spirito («un'alma sola», *Purg.* XXV, 74) e cosa corpo: solo grazie a questa esperienza carismatica conosce la differenza qualitativa della conoscenza tra 'per mezzo del corpo' e 'fuori del corpo'.

Il corpo rende in-visibile il visibile; lo tiene come prigioniero, tanto da muovere Dante (in quanto mistico già 'esperto' delle straordinarie fenomenologie carismatiche) a desiderare spesso, come accade ai grandi mistici, quell'«in exitu Israel de Ægypto», che sperimenta a partire dalla puerizia e dalla prima giovinezza. Qui si comprende il valore del finale «l'ardor del desiderio in me finii» (*Par.* XXXIII, 48).

Tuttavia, perduti l'«in exitu» e gli episodi carismatici dopo la morte di Beatrice, essi saranno salvificamente a lui ri-donati in modo da poter compiere («in pro del mondo che mal vive») il suo carismatico «altro viaggio».

È questo il motivo per cui Dante richiama la necessità dell'«in exitu» nei luoghi più importanti dei suoi riferimenti all'anagogia.

L'«in exitu» è il modo straordinario che consente il ritorno nella realtà alta dello spirito, nell'*altus*/profondo dello spirito. Cioè in Cielo.

Per Dante tutto questo, di cui andiamo parlando, non è pura *factio*, ma è realtà, e proprio da ciò viene la fortissima insistenza sulla necessità di un'intelligenza allegorico-anagogica.

A richiamare i suoi lettori si applica non solo teoricamente là dove (soprattutto in *Convivio*) esplica la dottrina allegorica (*Cv.* II, i), ma soprattutto in quei luoghi dove esplicita – spesso, tuttavia, schermando, a partire dalla *Vita Nuova* – il riferimento alla propria fenomenologia mistico-carismatica straordinaria.

Fino ad oggi non si è ancora posta realmente la questione dell'anagogia in Dante, né, tanto meno, quella della speciale condizione personale di Dante. Più spesso la si è colta in termini di pura retorica e così si è finito per ridurne l'importanza. Infatti la si è ridotta o emarginata, o *in toto* negata.

Per questo dicevo che «Dante» è prepotentemente tornato tra noi, ma non tutto, poiché la parte più bella e «nova» della sua opera anco-

ra viene lasciata in esilio, non lasciandogli dire quello che era sua intenzione comunicare secondo la sua *intentio profundior*. Cioè ricordare agli uomini, testimoniando per carismatica conoscenza, la loro identità di spiriti incarnati ed il loro 'novissimo' fine.

C'è un altro aspetto da considerare circa la questione anagogica e la specifica anagogia dantesca: quello per cui Dante non fa coincidere la propria anagogia con quella tipica dell'esegesi biblica medievale. Non la nega, anzi ortodossamente se ne serve, non trovando contrasti tra la propria esperienza anagogica («nova» e «novissima») e quella dei *novissimi* (Inferno, Paradiso).

È sempre veritiero a questo proposito, dato che si è sempre preoccupato di dare fondamento al «litterale» (*Cv.* II, i), indicando come 'letterale' la straordinarietà delle proprie esperienze (*Ep.* XIII). Non è un caso che nell'*Epistola* ai Cardinali d'Italia, facendo riferimento alla propria missione profetico-scrittoria, così dica di sé:

[...] sì, è vero: io non sono una delle ultime pecorelle dei pascoli di Gesù Cristo; è vero, io non abuso di nessuna autorità pastorale visto che non sono ricco. Ma questo vuol dire che sono quel che sono non grazie alle ricchezze ma per grazia di Dio e 'lo zelo della sua casa mi divora' (*Ep.* XI, 5).

Il richiamo risente dell'incessante ammonimento profetico della Chiesa carismatica alla Chiesa istituzionale, cosa che rinnova un contrasto, o una invito alla collaborazione, già presente, a partire dagli inizi stessi della Chiesa (con la disputa tra Pietro e Paolo, ma anche presente nel Vangelo di Giovanni).

Quella dantesca è un'allegoria da considerare con attenzione. E prima di entrare nella questione del 'Dante anagogico', con i riferimenti necessari che Dante fa circa sé, è forse opportuno riconsiderare quale allegoria possa essere idonea a Dante.

In genere, studiando l'allegoria di cui si occupa l'esegesi biblica medievale, ci si rifà agli studi di Henri de Lubac oppure a certi altri condotti dai domenicani sul sistema esegetico di san Tommaso, evitando di giungere a certe esasperazioni intorno al letteralismo o all'allegorismo.

Comunque sia, l'allegoria, fondata sulla lettera, prevede tre successivi livelli: l'allegoria vera e propria, la tropologia e l'anagogia. Dante stesso ne dà conferma nel *Convivio* e nell'*Epistola* XIII.

Certo, c'è stato chi ha voluto invertire la posizione della tropologia e dell'anagogia, con ragioni giustificanti tale inversione, così da mostrare il perché finale di un livello piuttosto che dell'altro. Basterebbe

riandare alle dispute medievali tra francescani e domenicani, ma in termini danteschi la questione è risolvibile proprio a partire dalla retta impostazione della sua allegoria. Che potrebbe essere così espressa: Dante va dalla terra in Cielo, e questo salire è la sua anagogia, ma poi torna dal Cielo in terra a profetizzare intorno ai tralignamenti, e questo è la sua tropologia.

C'è da aprire nuovamente il discorso, posto dal 'Dante anagogico', intorno alle due parti della triplice allegoria.

Per avvicinarci in modo più approfondito ad essa, ora vorrei fare due riferimenti.

Il primo all'*Enciclopedia dantesca*, cioè alla voce dedicata al termine 'anagogico'; il secondo al *Dictionnaire de Spiritualité*, di cui più avanti mi servirò.

L'*Enciclopedia dantesca* dedica alla voce 'anagogico' poco più di una colonna, contro, per fare un esempio, le più di cinque concesse alla voce 'anafora', che la precede. Già questa è una spia dell'atteggiamento, o non ancora inteso o violentemente riduttivo, di molta dantologia verso l'anagogia dantesca.

Secondo l'estensore della voce, l'anagogico è «termine tecnico», col quale si designa

quel procedimento interpretativo (senso allegorico) per il quale  
il testo della Scrittura, letto alla luce delle verità supreme,  
diviene uno strumento di superiore conoscenza.

Afferma anche che «Dante lo chiama sovrasenso», ma non lascia meglio comprendere come vada ciò inteso, lasciando il lettore in una condizione di dubbio interpretativo. Il che significa: o intenderlo come un senso riposto sopra un altro di base (con fondamento storico-letterale, ideologico-culturale) attraverso un'arbitraria attribuzione aggiuntiva di significato, che in sé la lettera non avrebbe; oppure come un senso posto a livello più *altus*, nella lettera stessa e che ne è costitutivo integrale ma nascosto.

Quest'ultima è la posizione di Dante (vedi *Cv.* II, i): «sempre lo letterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi»). Pertanto, per essere inteso secondo il 'Dante anagogico', la pienezza del suo sistema polisemico richiede al suo lettore un'intelligenza «nova», spirituale.

Torniamo alla voce dell'*Enciclopedia*: essa chiude la breve trattazione intorno all'anagogico con queste parole: «È probabile che Dante non ritenesse in definitiva di poter attribuire alla sua opera il più tipico dei sensi biblici». E questo nonostante l'esplicita dichiarazione

di Dante a proposito della propria *intentio*.

Su questo non poter attribuire alla sua opera un significato anagogico Dante potrebbe sorridere, vedendo quanto scarso credito e quanta scarsa attenzione viene data a tutta la propria autotestimonianza, donata come indispensabile *autoaccessus*, nonché alla propria insostituibile autoesegesi. Il problema, come si può ben capire, è assai più che di natura metodologica.

Il discorso si fa qui sottilmente filologico e potrebbe indurre più di un lettore a ricordare certi avvertimenti di Dante a chi non capisce quello che va dicendo, pregandolo, come in *Convivio*, di lasciar perdere.

Dante richiede, anche alla nostra filologia, di essere fedele, più che al proprio statuto scientifico, storico-culturale, al proprio compito originario, che è quello di restituire ai lettori un'opera nella originalità dell'*intentio profundior* che l'ha originata.

Nel caso di Dante ciò induce a considerare nuovamente la sua opera, rispettandone la totalità e la pienezza. Nel caso di Dante, l'attenzione deve essere posta sulla totalità della sua produzione e sulla pienezza della sua polisemica scrittura.

La quale, a rettamente considerare secondo Dante, è tutta posta sotto il segno della *novitas*, iniziandosi essa con la «vita nova» e concludendosi con la trattazione dei *novissimi*: Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso.

Tra noi e Dante la distanza o la vicinanza sta nella maggiore o minore condivisione del concetto di Realtà. Ma sappiamo bene: quelle che per Dante sono delle realtà, non lo sono più per una cultura, come la nostra, a dominanza più scienziata che scientifica.

Perciò, se la filologia opera con un metodo a base marcatamente storicistica e scienziata, si trova epistemologicamente privata degli strumenti necessari per indagare una realtà che, pur essendo ugualmente reale, è altra rispetto a quella fisica.

Perciò manca degli strumenti per porsi in corretta lettura dei significati allegorici propri di Dante, che ha in comune con l'universo medievale molta della simbologia, ma rispetto a questa ha a disposizione la personale esperienza, carismatica, delle realtà che sono di fede.

Lo si ripete, perché ancora una volta necessario: Dante è la fonte prima delle proprie conoscenze della realtà 'altra', la in-visibile; non è il risultato di una trascrizione poetica di altre fonti. Quando opera in questo modo, lo fa ad esperienze avvenute, in modo da poter comunicare le proprie per mezzo di un immaginario accessibile ai propri lettori.

Dante, infatti, dà forti segnali di autotestimonianza mistico-

carismatica, tali da porre la sua stessa allegoria sotto la categoria della «allegoria dei mistici», diversa sia da quella dei retori sia da quella dei teologi o biblica.

Con quest'ultimo modello di riferimento è possibile superare quello, tradizionalmente accettato, della distinzione tra 'allegoria dei poeti' (retorica) e 'allegoria dei teologi' (biblica).

Dovendo noi affrontare l'anagogia, che è uno dei modi dell'allegoria, o meglio, dovendo noi affrontare più specificamente quella dantesca, la bipartizione precedentemente richiamata non basta.

Seguendo le indicazioni date dalla voce «allégories» del *Dictionnaire de Spiritualité*, possiamo fare riferimento ad una triplice distinzione tra le modalità dell'allegoria: «allégories des retheurs», «allégories de la Bible», «allégories des mystiques».

Dopo aver ripetuto inizialmente la definizione che dell'allegoria dà sant'Agostino, cioè un «tropus ubi ex alio aliud intelligitur» (*De Trin.* XV, 9, 15), la voce passa a trattare l'allegoria dei retori, citando la definizione che Quintiliano dà attraverso l'«aliud verbis, aliud sensu ostendit» (*Inst. orat.* VII, 6); ad essa l'estensore della voce fa seguire le precisazioni sull'allegoria della Bibbia o spirituale.

Qui si pone una distinzione fondamentale rispetto a quella dei retori: quest'ultima è verbale, la biblica o spirituale è reale; cioè, quella dei retori sta nelle parole, quella biblica nei fatti cui alludono. Per questa via si intende in modo nuovo, o «novo», il rapporto tra realtà e *fictio*, nel quale si ritrovano, accomunati, gli uomini di tutti i tempi.

Il riferimento alla realtà dello spirito, se è tale, non appartiene solo agli uomini del Medioevo cristiano, ma anche ai credenti ed agli uomini spirituali di ogni tempo. Tra questi ultimi emergono i mistici esperienziali, i quali esprimono le loro fenomenologie attraverso un linguaggio particolare (ampiamente studiato nei nostri anni), caratterizzato dalle indicazioni date circa i modi ed i livelli dell'esperienza stessa, sia pure «ad modum recipientes» (*Ep.* XIII, 20).

Detto questo, possiamo avvicinarci all'allegoria dei mistici per meglio avvicinarci a quella dantesca, tenendo, però, ben presente che questa non coincide, come parrebbe ai più, con quella dei poeti.

La voce del *Dictionnaire de Spiritualité* dice che la 'allegoria dei mistici' «tient de littéraire et de l'allégorie biblique», cioè partecipa delle caratteristiche sia retorico-letterarie, sia biblico-spirituali.

A meglio intendere, precisa che la 'allegoria dei mistici' non può consistere solo nelle metafore verbali, in quanto le parole dei mistici, quelle in cui si esplica l'allegoria, hanno un valore che presuppone una rivelazione privata e certe segrete relazioni con Dio; nello stesso tempo, tuttavia, non può coincidere con l'allegoria biblica, visto che il



carattere privato delle comunicazioni mistiche è tale da indurre a prudenza (psicologica, oltre che teologica) chi le riceva. Rimane, tuttavia, sconcertante il fatto che solo Dante, all'infuori degli scrittori biblici canonici, si serve coscientemente della polisemia biblica. Anche su questo aspetto ci sarà da indagare.

Certo, la prudenza! Non si dimentica, infatti, che gli stessi grandi mistici-dottori (resi tali da carismatica missione scrittoria) invitano a non vedere ovunque allegorie. Questo insegnano, come Dante fa nel *Convivio*, san Tommaso, santa Teresa d'Avila e molti altri.

La voce del *Dictionnaire de Spiritualité* precisa ancor meglio questa allegoria propria dei mistici. Così la traduco: «Come le due altre, l'allegoria dei mistici introduce una cosa dal campo ideale nel campo del mondo sensibile per ricondurla, attraverso il veicolo della metafora, dal campo del mondo sensibile a un nuovo campo ideale». Occorre, nel nostro caso, che è Dante, evitare l'equivoco di identificare l'ideale con lo spirituale (che viene dall'esperienza dell'"in exitu" dal corpo).

Ciò significa portare un'esperienza dello spirito nel campo della sensibilità, fisica o corporea che sia, attraverso la parola metaforizzata, in modo da ricondurre quest'ultima alla sua significazione spirituale, altrimenti indicibile.

È il discorso della successione dei momenti generativi: l'esperienza in spirito è la realtà da esprimere; solo a posteriori la sua creativa trascrizione avverrà per mezzo di una *fictio*.

Qui sta il problema del 'Dante anagogico': nel comprendere che la realtà esperita viene poi scritta attraverso la più alta *fictio* mai espressa.

Perciò il mistico, che esprime la propria esperienza, ha in sé la fonte prima del proprio vedere, conoscere.

Le risorse per esprimere tale carismatico 'vedere' variano da mistico a mistico, ma esse si esaltano nei mistici chiamati a missione scrittoria. La categoria dei mistici scrittori o quella degli scrittori mistici tendono a confondersi, anche se non a coincidere.

Tutto questo, sia pur detto in grande sintesi, serve per far intendere che l'allegoria di Dante, di cui l'anagogia è parte integrante, può essere avvicinata a quella propria degli uomini resi mistici dai doni carismatici di Dio.

Lo stesso Dante sa bene che pochi avrebbero dato credito all'autotestimonianza circa le fenomenologie carismatiche, di cui gli *excessus mentis* sono solo una delle forme da lui sperimentate, essendovene altre (le visioni in *somniis* si alternano a quelle 'in veglia'). Sa che i più inclinano ad intendere come fantasiose o fantastiche le sue 'visioni' e il

suo «altro viaggio», cioè accettandolo non come realtà ma come espedienti poetici, squisitamente letterari, negandogli quel credito che viene riconosciuto dalla Chiesa quando canonizza i propri Santi, e che, pur canonizzando, riconosce come private le rivelazioni del mistico.

Dante non era né asceta, né era riconosciuto per particolare santità. Di più, era perseguitato da una Chiesa non certo disposta a dare credito alla sua profezia politica né, meno ancora, alla sua speciale condizione carismatica ed alla verità del suo 'altro vedere'. Ma questo doversi proteggere dall'incomprensione o dagli attacchi dei suoi nemici era cominciato assai prima delle questioni politiche. Era iniziato negli anni della prima infanzia e della giovinezza, quando la sua vita era stata sconvolta dall'«apparuit beatitudo vestra», dalla esperienza della «gloriosa donna», della 'realtà beatrice', proiettata stilnovisticamente nell'amore per una donna, chiamata Beatrice, senza che gli altri avessero coscienza del «che si chiamare». Da qui prese ad autocommentarsi, a scrivere opere che altro non erano che un autocommento di straordinarie esperienze.

Dante diviene «Dante» per questa via, «nova» e «novissima».

Assai importante è, dunque, quanto espresso all'inizio del *Convivio*, dove si leggono queste parole, assai conosciute, ma forse non intese più a fondo, cioè secondo il 'Dante anagogico':

E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e spassionata, questa temperata e virile esser conveniente (*Cv. I, i*).

Veramente decisivo è questo passo, per intendere il 'Dante anagogico', cioè il Dante che conferma le esperienze mistico-carismatiche della propria «vita nova», ma sente la necessità di dirle in modo tale da non farle apparire un parlare «fabuloso», ma uno degno di essere trattato razionalmente, secondo ragione, e quindi di renderlo altrimenti intelligibile.

Col *Convivio* Dante rinviava all'inizio stesso della propria vita, resa appunto «nova» dalla visione della realtà «nova», cioè ultima, che è lo spirito, che viene proiettato in Beatrice, resa così figura della realtà «Beatrice» presente in ogni uomo.

Tale non potrebbe essere né la realtà del corpo né quella dell'anima, dato che né l'uno né l'altra danno beatitudine, ma passeggeri, non appaganti soddisfacenti e stati emotivi, come gli innamoramenti

passionali.

Per questo Dante parla di amore «nuovo» in un ambito, quale quello stilnovistico, che pensava di aver fissato una nuova condizione e un nuovo linguaggio dell'esperienza d'amore.

La *novitas* di Dante è ancor più sconcertantemente nuova di quella stilnovistica, del cui linguaggio, tuttavia, si serve, ben comprensibilmente, per più di un motivo. L'amore «nuovo» di Dante supera qualitativamente quello stilnovistico: psicologico quest'ultimo, spirituale il suo.

È lo «spirito novo» che rende l'anima non più solo animata e animale, ma in qualche modo 'divina', cioè simile al Dio che ha voluto creare l'uomo simile a Sé, facendone uno spirito incarnato. A questo riconoscimento Dante vuole condurre i suoi lettori, per condurli poi assai più «in là».

C'è, insomma, una questione anagogica dantesca che riguarda la sua persona, cioè quella sua speciale condizione che gli consente di esprimersi con parole come queste, testimonianti

la novitate de la mia condizione, la quale, per non essere da li  
altro uomini esperta, non sarebbe da loro intesa come da coloro  
che 'ntendono li loro effetti ne la loro operazione (*Cv.* II, vi).

Questo lo autorizza a dire quello che ad altri non è concesso:

L'altra è quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne  
segue altrui per via di dottrina [...] muovemi desiderio di dot-  
trina dare la quale altri veramente dare non può (*Cv.* I, ii).

Così si rivolge a coloro che nel suo e nel nostro tempo non intendono le diverse forme del vedere nella loro totalità e mancano dell'esperienza del vedere 'in spirito'.

Per questo Dante deve essere evangelicamente prudente. Sa che il consiglio di non dire a tutti le realtà più profonde e sacre non è solo un comandamento necessario per distinguere il dire essoterico da quello esoterico, ma un nascondere la propria esperienza, che sarebbe assai da pochi intesa e condivisa. Rinvia, perciò, al «Voialtri pochi» del canto II del *Paradiso*.

Così, quando in *Convivio*, per confermare quanto rivelato di sé nella *Vita Nuova*, scrive «E avvenga che duro mi fosse ne la prima entrare ne la loro sentenza, finalmente v'entrai entro, quanto l'arte di grammatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come ne

la Vita Nuova si può vedere» (Cv. II, xii), dà conferma, anni dopo, alla realtà della fenomenologia mistica, che lo pose in relazione alla realtà dello spirito. Ed è ciò che fa di Dante il 'Dante anagogico' non ancora riconosciuto, lasciato ancora in esilio.

*Poeta e saggista, Cremona*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

VITTORIO COZZOLI, ERMINIA LUCCHINI, *Lettura anagogica del canto XXIII del Paradiso*, Borgo alla Collina, Arezzo, Accademia Casentinese di Lettere Arti Scienze ed Economia 1981.

VITTORIO COZZOLI, *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*, Chieti, Solfanelli 1993.

DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova; introduzione e commento di Vittorio Cozzoli*, Milano, EDIS 1995.

VITTORIO COZZOLI, *Il viaggio anagogico. Dante tra viaggio sciamanico e viaggio carismatico*, Trieste, Battello 1997.

ID., *Dante anagogique*, «Coscience. L'Age d'Homme», III (2001).

ID., *Dante et la paix*, in *Congrès International de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Paris, Vrin 2002.

ID., *Ubi amor ibi oculus. L'occhio di Pound, La profezia della poesia, Gli occhi di Beatrice*, Rimini, Raffaelli 2005.

ID., *La guida delle guide. Dante secondo Dante*, Trieste, Battello 2007.

ID., *Leggere Dante secondo Dante. Tre lezioni dantesche* (14, 21, 28 aprile 2010), Cremona, Editrice ADAFA 2010.



ENRICO CATTANEO

## DANTE E I PADRI DELLA CHIESA

Nel Canto IX del *Paradiso*, Dante fa dire a Folco da Marsiglia, poi vescovo di Tolosa, una parola critica contro gli ecclesiastici del suo tempo, e conclude nei seguenti termini (vv. 133-135):

Per questo l'Evangelio e i dottor magni  
son derelitti, e solo ai Decretali  
si studia, sí che pare a' lor vivagni.

Dunque, secondo Dante, i mali che affliggono la Chiesa sono causati dal fatto che si è abbandonato lo studio della sacra Scrittura (*l'Evangelio*) e dei Padri della Chiesa (*i dottor magni*), per occuparsi di Decretali, cioè di quelle questioni di diritto canonico, che regolavano le assegnazioni delle rendite e dei benefici. È interessante anzitutto notare come Dante associ la Scrittura e i Padri in uno stretto binomio: in effetti, per i Padri della Chiesa la Scrittura fu un costante punto di riferimento; essi, come dice una Istruzione della Congregazione per l'Educazione Cattolica, «sono in primo luogo ed essenzialmente dei commentatori della Sacra Scrittura»<sup>1</sup>. Senza alcun dubbio, la Sacra Scrittura era per essi, come si legge ancora dal suddetto Documento,

oggetto di incondizionata venerazione, fondamento della fede, argomento costante della predicazione, alimento della pietà, anima della teologia. Ne hanno sempre sostenuto l'origine divina, l'inerranza, la normatività, la inesauribile ricchezza di vigore per la spiritualità e dottrina<sup>2</sup>.

Vale per tutti ciò che il grande studioso e storico dell'antichità cristiana, Henri-Irénée Marrou, ha detto a proposito di sant'Agostino:

---

<sup>1</sup> CONGREGAZIONE PER L'EDUCAZIONE CATTOLICA, *Lo studio dei Padri della Chiesa nella formazione sacerdotale*. Istruzione, 10 novembre 1998, n. 26. Cfr. AGOSTINO, *Il libero arbitrio*, 3,21,59; *La Trinità*, 2,1,2: i Padri sono *divinorum librorum tractatores*.

<sup>2</sup> *Lo studio dei Padri*, cit., n. 26.

La sacra Scrittura è per lui la somma di ogni verità, la fonte di ogni dottrina, il centro di qualsiasi cultura cristiana e di qualsiasi vita spirituale; se la sua teologia è strettamente biblica, la sua catechesi non lo è meno. Via via che ci si familiarizza con l'opera e lo stile di Sant'Agostino, si avverte sempre più distintamente questa presenza della Scrittura<sup>3</sup>.

Dante non usa l'espressione «Padri della Chiesa», ma nel passo sopra citato ne adopera una equivalente: *i dottor magni*, cioè i grandi maestri. In effetti, il titolo di *magnus* fu dato già nell'antichità, ricalcando un uso ellenistico – pensiamo ad Alessandro Magno – ad alcune rilevanti figure di pastori e maestri: basti citare, per l'Oriente, Atanasio il Grande (295ca-373) e Basilio Magno (330-379); per l'Occidente, i papi Leone Magno (440-461) e Gregorio Magno (590-604). Quest'ultimo è nominato da Dante in *Par.* XXVIII, 133, a proposito delle gerarchie angeliche.

L'abbandono dello studio dei Padri, lamentato nel canto IX del *Paradiso*, è sottolineato, quasi negli stessi termini, anche in un passo della *Epistola* XI, 16 ai cardinali. Scrive il sommo Poeta apostrofando la Chiesa e non senza una certa enfasi retorica:

Iacet Gregorius tuus in telis araneorum; iacet Ambrosius in neglectis clericorum latibulis; iacet Augustinus abtectus, Dionysius, Damascenus et Beda; et nescio quod Speculum, Innocentium et Ostiensem declamant. Cur non? Illi Deum querebant, ut finem et optimum; isti census et beneficia consequuntur.

Anche qui Dante contrappone lo studio dei Padri della Chiesa, ormai negletti, a quello dei decretalisti: i primi cercavano Dio, i secondi invece inseguono i benefici ecclesiastici. Oltre a quattro Padri occidentali (Gregorio Magno, Ambrogio, Agostino e Beda il Venerabile), l'Alighieri nomina anche due Padri orientali, Dionigi l'Areopagita e Giovanni Damasceno, conosciuti in Occidente grazie alle traduzioni latine delle loro opere.

Nel Canto X del *Paradiso*, nella corona dei dodici sapienti sono nominati alcuni autori che secondo i nostri canoni appartengono al periodo patristico<sup>4</sup>: Dionigi l'Areopagita, Severino Boezio, Paolo

3 HENRI-IRENÉE MARROU, *Saint Augustin et l'Augustinisme*, Paris, Aubier 1955, p. 57. Cfr. *La Bibbia nei Padri della Chiesa. L'Antico Testamento*, a cura di Mario Naldini, Bologna, EDB 1999.

4 Per convenzione, si ritiene comunemente che il periodo patristico si chiuda nell'VIII secolo, con Isidoro di Siviglia (nominato in *Par.* X, 131) e Giovanni Damasceno.



Orosio<sup>5</sup>, Isidoro di Siviglia<sup>6</sup> e Beda il Venerabile<sup>7</sup> (*Par.* X, 121-131). Due terzine sono dedicate al filosofo Severino Boezio (480-526), console e senatore, fatto uccidere da Teodorico:

Per vedere ogni ben dentro vi gode  
l'anima santa, che 'l mondo fallace  
fa manifesto a chi di lei ben ode;  
lo corpo ond'ella fu cacciata giace  
giuso in Cieldauro; ed essa da martiro  
e da esilio venne a questa pace  
(*Par.* X, 124-129)

Circa l'influenza di Boezio su Dante ha scritto recentemente Francesco Tateo:

Il diretto influsso di Boezio può riconoscersi come fondamentale, quantunque intrecciato con altre fonti, nella formulazione della dottrina del libero arbitrio, che occupa la parte conclusiva del *De consolatione* e diviene uno dei punti nevralgici del messaggio dantesco<sup>8</sup>,

aggiungendo ancora:

Le parti metriche del *De consolatione*, che costituiscono talora splendidi esempi di lirica religiosa, divennero per Dante spunti assai suggestivi, specie per quelle parti della *Commedia* in cui la narrazione si apre al tono mistico dell'inno<sup>9</sup>.

---

Quindi i grandi santi medievali, come Francesco, Domenico, Pier Damiano, Bernardo, Alberto, Tommaso, Bonaventura e così via, sono esclusi dalle nostre considerazioni.

5 *Par.* X, 118-120: «Ne l'altra piccoletta luce ride / quello avvocato de' tempi cristiani, / del cui latin Augustin si provvide». Se si segue la variante *templi*, al posto di *tempi*, sembra evidente l'allusione ad Ambrogio, come facevano gli antichi commentatori. Oggi è preferita la lezione *tempi*, e allora il personaggio sarebbe Paolo Orosio, prete spagnolo, che scrisse una *Historia adversus paganos* proprio su invito di s. Agostino. Dante conosceva quest'opera, di cui cita alla lettera un passo, diventato famoso, a proposito della lussuriosa regina Semiramide, «che libito fé licito in sua legge» (*Inf.* V, 56). Orosio aveva scritto della regina: «Praecepit [...] ut cuique libitum esset, licitum fieret» (*Hist.*, I 4, 8). Altri però ritengono che quello *avvocato de' tempi cristiani* sia Mario Vittorino, o Tertulliano, o Lattanzio (cfr. UGO NICOLINI, in *Enc. dant.*, I, p. 201).

6 Isidoro di Siviglia (+ 636) è considerato negli attuali manuali di Patrologia come l'ultimo dei Padri latini.

7 Beda il Venerabile (+735) è considerato il più grande erudito dell'Alto Medioevo, e annoverato tra i Dottori della Chiesa.

8 FRANCESCO TATEO, in *Enc. dant.*, I, p. 656.

9 Ivi, 657. Cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di*

Nella seconda corona di sapienti, i personaggi sono tutti medievali, eccetto Giovanni, vescovo di Costantinopoli, chiamato Crisostomo (= bocca d'oro) per la sua eloquenza, morto in esilio nel 407 (*Par.* XII, 136-137).

#### DIONIGI L'AREOPAGITA

Merita una speciale menzione Dionigi l'Areopagita, citato nella prima corona di sapienti. In realtà il nome è uno pseudonimo, anche se l'autore vero, nonostante tutte le ricerche, è rimasto finora sconosciuto. L'ignoto autore si presenta come discepolo di san Paolo, identificato con quel Dionigi, membro dell'Areopago, menzionato in *At* XVII 34 come uno dei pochi convertiti da Paolo nella sua breve e infruttuosa missione ateniese. Non fa dunque meraviglia che gli antichi abbiano preservato con cura gli scritti di questo «Dionigi», ritenuto così vicino ai tempi apostolici. Ecco i titoli delle opere a noi pervenute: *I nomi divini, La teologia mistica, La gerarchia celeste, La gerarchia ecclesiastica, Lettere*<sup>10</sup>. Questo corpus di scritti teologici, redatto in greco verso la fine del V secolo, appare fortemente influenzato dal neoplatonismo e da un marcato apofatismo, cioè da una riflessione in cui domina un senso acuto della trascendenza divina, inaccessibile a ogni umano concetto (teologia negativa). Ciò non significa per Dionigi cadere nell'agnosticismo, bensì riconoscere che ogni discorso su Dio, che deve sempre fondarsi sulla rivelazione biblica, è inadeguato di fronte alla realtà stessa<sup>11</sup>. Queste opere, singolari e uniche nel loro genere, costruiscono, secondo il giudizio autorevole di Etienne Gilson, «una delle fonti più importanti del pensiero medievale»<sup>12</sup>. Dante pone Dionigi, come abbiamo detto, nel cielo del sole, nella prima corona dei dodici spiriti sapienti (*Par.* X, 115-117):

Appresso vedi il lume di quel cero  
che giù, in carne, più a dentro vide  
l'angelica natura e 'l ministero.

Qui Dionigi è presentato come colui che durante la sua vita terrena

---

*Dante*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana 2009, pp. 148-150.

10 DIONIGI L'AREOPAGITA, *Tutte le opere*. Trad. di Pietro Scazzoso, Introduzione, prefazioni, parafrasi, note e indici di Enzo Bellini, Milano, Rusconi 1981.

11 Cfr. CHARLES-ANDRÉE BERNARD, *La triple forme du discours théologique dionysien au Moyen Âge*, in YSABEL DE ANDIA (ed.), *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident*. Actes du Colloque International, Paris, 21-24 septembre 1994, Paris, Institut d'Études Augustiniennes 1997, pp. 503-515.

12 ÉTIENNE GILSON, *La filosofia nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1997, p. 93.

(*in carne*) ebbe più di ogni altro la rivelazione della natura e della funzione degli angeli, tutti ordinati gerarchicamente. In effetti, nel canto XXVIII Dante scorge una luce intensissima: Dio, circondato da nove cori angelici, corrispondenti ai nove cieli, a cui essi comunicano la loro virtù (*Par.* XXVIII, 46-78). L'ordinamento degli angeli in nove gerarchie e i rispettivi nomi sono esposti da Beatrice proprio secondo la dottrina di Dionigi, che è espressamente nominato (vv. 127-132)<sup>13</sup>:

Questi ordini di sú tutti s'ammirano,  
e di giù vincon sí, che verso Dio  
tutti tirati sono e tutti tirano.

E Dïonisio con tanto disio  
a contemplar questi ordini si mise,  
che li nomò e distinse com'io.

Questi ordini formano come una catena, in modo che ciascun coro è attratto verso Dio, e attrae a sé gli ordini sottostanti<sup>14</sup>.

A parte queste menzioni esplicite, vi è molto del pensiero dionisiano, nella sua ricezione medievale, che si riflette nell'universo dantesco. Ricordiamo che san Tommaso d'Aquino aveva scritto un commento al *De divinis nominibus*. Come nota Étienne Gilson,

il trattato *Dei nomi divini* doveva agire sulla speculazione teologica e filosofica, proprio perché si pone su di un piano intermedio tra l'affermazione impulsiva del semplice fedele e il silenzio trascendente del mistico. Dio vi si presenta dapprima come Bene, perché lo si accosta attraverso le sue creature, ed è a titolo di Bene supremo che egli le crea. Il Dio di Dionigi assomiglia allora all'idea del Bene descritta da Platone nella sua *Repubblica*: come il sole sensibile, senza ragionamento e senza volontà, per il solo fatto della sua esistenza, penetra con la sua luce tutte le cose, così il Bene, di cui il sole sensibile non è che una pallida immagine, si diffonde in nature, in energie attive, in esseri intellegibili ed intelligenti, che a lui debbono il loro essere e quel che sono, e la cui naturale instabilità trova in lui il suo

13 Cfr. DIONIGI L'AREOPAGITA, *La gerarchia celeste*, VI. I nove ordini in senso discendente sono: Serafini, Cherubini, Troni; Dominazioni, Potenze, Potestà; Principati, Arcangeli, Angeli. Cfr. ANTONIO MELLONE, in *Enc. dant.*, III, pp. 122-124.

14 Cfr. DIONIGI L'AREOPAGITA, *La gerarchia celeste*, III, 2: «Così dal momento che l'ordine della gerarchia consiste nel fatto che gli uni siano purificati e gli altri purificano, che gli uni siano illuminati e gli altri illuminano, che questi siano portati alla perfezione e questi altri rendano perfetti, secondo tale modo a ciascuno converrà l'imitazione divina» (trad. P. Scazzoso, cit., p. 91).

punto fisso. Sviluppandosi per gradi, questa illuminazione divina genererà naturalmente una gerarchia, il che significa contemporaneamente due cose unite e distinte: in primo luogo uno stato, nel senso che ogni essere è definito per quello che è e per il posto che occupa in questa gerarchia; poi una funzione, nel senso che ogni membro della gerarchia universale riceve l'influenza dall'alto per trasmetterla, a sua volta, al di sotto di sé. La luce divina e l'essere che essa costituisce si trasmettono attraverso una cascata di luce i cui gradi sono descritti nei trattati: *Della gerarchia celeste* e *Della gerarchia ecclesiastica*<sup>15</sup>.

Nel pensiero di Dionigi, la creazione, anche nelle sue componenti più materiali, riflette dunque qualcosa delle proprietà divine, ragion per cui Dio può essere nominato non solo come Bene, Luce, Bellezza, Vita, Amore, ma anche come Fuoco, Acqua, Roccia, Leone, e così via<sup>16</sup>. Tuttavia, ognuno di questi appellativi, anche quelli più spirituali, applicato a Dio deve passare attraverso la negazione, perché l'essenza di Dio è al di là di ogni concetto, anche di quello di essere. L'essenza divina in se stessa è inconcepibile e indicibile. Questo apofatismo estremo non pare che sia stato seguito dagli autori medievali, certamente non da Dante, anche se egli spesso sottolinea l'indicibilità dell'esperienza del divino<sup>17</sup>.

Dionigi insiste in particolare sull'attributo di Amore. Come scrive sempre il Gilson,

questo termine designa precisamente per lui il movimento di carità col quale Dio riconduce a sé tutti gli esseri in cui si rivela la sua bontà. Considerata sotto questo aspetto, l'illuminazione universale appare molto meno simile ad una cascata di luce che si disperderebbe sempre di più, che simile ad un'immensa circolazione d'amore che si disperde dapprima in una molteplicità di esseri, soltanto per radunarli poi e ricondurli all'unità della loro origine. L'amore è quindi la forza attiva che in qualche modo trae fuori da loro stessi gli esseri venuti da Dio, per assicurare il loro ritorno a Dio. [...] In un universo che non è che la manifestazione di Dio, tutto ciò che esiste è buono; il male dunque è, per sé, non essere; l'apparenza di realtà che esso rappresenta è dovuta solo a ciò che esso offre come un'apparenza di bene. D'altronde è per questo che il male ci inganna, perché è

<sup>15</sup> GILSON, *La filosofia nel Medioevo*, cit., pp. 95-96.

<sup>16</sup> Cfr. DIONIGI L'AREOPAGITA, *La gerarchia celeste*, II, 5.

<sup>17</sup> Piuttosto scettica sull'influsso di Dionigi su Dante è MARTA CRISTIANI, in *Enc. dant.*, II, pp. 460-462.

senza sostanza e realtà. Dio quindi non lo causa, ma lo tollera perché egli regge natura e libertà senza violentarle. In uno scritto perduto, *Il giusto giudizio di Dio*, Dionigi aveva dimostrato che un Dio perfettamente buono può giustamente punire i colpevoli poiché essi lo sono per spontanea volontà<sup>18</sup>.

Questa sintesi del pensiero dionisiano potrebbe essere anche una sintesi del pensiero dantesco, tanto i due mondi sono simili. Basti pensare alle parole che il Poeta pone sulla porta dell'inferno:

Giustizia mosse il mio alto fattore;  
fecemi la divina Potestate,  
la somma Sapienza e 'l primo Amore  
(*Inf.* III, 4-6)

Anche «la città dolente» e la «perduta gente», dunque, testimoniano a loro modo la giustizia, la sapienza e l'amore di Dio.

#### S. AGOSTINO

Questa prospettiva ci porta immediatamente a un altro grande Padre della Chiesa, il maggiore dell'Occidente, cioè Agostino di Ippona (354-430). I commentatori hanno osservato che, stranamente, Dante non dà un rilievo particolare a questa figura, che pure ha impregnato di sé tutta la teologia e la cultura medievale:

Nella *Commedia* manca un episodio agostiniano: taluno ha attribuito la cosa al platonismo del Santo, in contrasto con l'aristotelismo di Dante, e alla diversa concezione politica e storica su Roma e l'Impero<sup>19</sup>.

Tuttavia Agostino è nominato all'interno della Candida Rosa: di fronte al seggio della Beata Vergine Maria, nella parte opposta della rosa, è il seggio di S. Giovanni il Battista e sotto di lui siedono, nell'ordine, S. Francesco, S. Benedetto e S. Agostino (*Par.* XXXII, 35)<sup>20</sup>. Già sono stati studiati i passi della *Commedia* che hanno un preciso riscontro nelle opere agostiniane, segno che Dante le conosceva bene:

---

<sup>18</sup> GILSON, *La filosofia nel Medioevo*, cit., pp. 96-97.

<sup>19</sup> DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di Giovanni Fallani e Silvio Zennaro, Roma, Biblioteca Economica Newton 1994, p. 636.

<sup>20</sup> Secondo ANTONIO PINCHERLE, Agostino è nominato qui assieme a Benedetto e Francesco in quanto autori delle tre regole di vita religiosa sole ammesse nella Chiesa di quel tempo (*Enc. dant.*, I, p. 82).

La concezione della città di Satana (*Inf.*, III, 1) e della città di Dio (*Par.*, XXX, 130) è agostiniana, come il simbolismo riguardante Lia e Rachele (messo in luce dal Pascoli) che si trova nel *Contra Faustum* (XXII, 52-53), come l'argomento "per assurdo" sul grande miracolo che avremmo avuto se il mondo si fosse convertito senza miracoli, che è nel *De civitate Dei* (XXII, 5)<sup>21</sup>, come le tre forme di visione del Paradiso: corporale, spirituale o immaginaria, e intellettuale, che è nel *Genesi ad Litteram* (XII) e nel *De civ. Dei* (X, 9), come infine (sempre nel *De civ. Dei* XXII) la glorificazione e la natura del corpo risorto<sup>22</sup>.

A parte questi precisi riscontri<sup>23</sup>, si può parlare di un "agostinismo" di Dante, nel senso che

alcune concezioni filosofiche agostiniane hanno avuto un'influenza decisiva sul pensiero di Dante ed in generale l'influsso esercitato sul divino poeta da Agostino fu maggiore di quanto comunemente si crede<sup>24</sup>.

Uno dei concetti fondamentali dell'universo dantesco è quello di «ordine»: le creature sono varie e diverse, ma tra loro esiste un ordine, perché tutte rispecchiano a modo loro il Primo Principio:

[...] Le cose tutte quante  
hanno ordine tra loro, e questo è forma  
che l'universo a Dio fa simigliante  
(*Par.* I, 103-105)

Ne l'ordine ch'io dico sono accline  
tutte nature, per diverse sorti,  
più al principio loro e men vicine;  
onde si muovon a diversi porti  
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna  
con istinto a lei dato che la porti  
(*Par.* I, 109-114)

21 Si veda *Par.* XXIV, 106-108: «Se il mondo si rivolse al cristianesimo, / diss'io, senza miracoli, quest'uno / è tal, che li altri non sono il centesimo». S. Agostino aveva scritto: «Si vero [...] ista miracula esse facta non credunt, hoc nobis unum grande miraculum sufficit, quod eis [= Apostolis] terrarum orbis sine ullis miraculis creditur» (*De civ. Dei* XXII, 5).

22 DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di Fallani e Zennaro, cit., p. 636.

23 Si può aggiungere che l'espressione *li dei falsi e bugiardi* (*Inf.* I, 72) ha un preciso riscontro in AGOSTINO, *De civitate Dei* II, 2, 18: *deos falsos et fallaces*.

24 Cfr. PIERO CHIOCCIONI, *L'agostinismo nella Divina Commedia*, Firenze, Olschki 1952, p. 31.

Commenta Erich Auerbach:

La *Civitas Dei* in Paradiso è la terra della giustizia; in essa le anime stanno in giusto ordine, in comune agire, godendo ciascuna del suo posto e partecipi di un vero bene, la cui provvista è inesauribile, anzi il cui godimento aumenta quante più anime redente vi partecipano. Nel vario modo di apparire dei beati nelle sfere dei pianeti la diversità delle disposizioni e delle attività si sviluppa come un ordine naturale che fa dell'uomo un cittadino; e così egli può, secondo le sue capacità, divenire un membro della comunità umana, il cui fine è l'attuazione dell'ordine divino in terra<sup>25</sup>.

Questo non è solo un ordine fisico, ma è anche morale, ed è qui che entra in gioco la libertà umana, con le sue scelte spesso contrarie alla propria natura, il che costituisce propriamente il dramma dell'uomo:

Vero è che, come forma non s'accorda  
molte fiate all'intenzion dell'arte,  
perch'a risponder la materia è sorda,  
così da questo corso si diparte  
talor la creatura, c'ha podere  
di piegar, così pinta, in altra parte,  
e sì come veder si può cadere  
foco di nube, sì l'impeto primo  
s'atterra, torto da falso piacere  
(*Par. I*, 127-135)

Se la grazia di Dio è infinita, anche la sua giustizia è infinita, ragion per cui il male e l'ingiustizia non possono rimanere impuniti, così che anche gli abitanti della città infernale, come abbiamo visto sopra, sia pure per libera scelta del male, rientrano nell'ordine della giustizia divina<sup>26</sup>.

Ora su questo tema dell'ordine universale, cosmico e morale, Dante ha trovato certamente una fonte in Agostino, che ha scritto un *De ordine* e un *De musica*, dove vi sono interessanti riflessioni filosofico-teologiche su quel tema. Anzitutto Agostino parla dell'ordine cosmico:

---

25 ERICH AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1963, p. 120.

26 Sul tema della "giustizia" in Agostino e Dante, si veda ARDISSINO, *Tempo liturgico e tempo storico nella "Commedia" di Dante*, cit., pp. 154-161.

E quali sono le realtà superiori, se non quelle nelle quali permane la somma, indiscussa, immobile, eterna uguaglianza (*aequalitas*)? Là non esiste il tempo, perché non si dà alcun mutamento. Di là i tempi sono costruiti, ordinati e misurati a imitazione dell'eternità, mentre il corso del cielo ritorna all'identico e riporta all'identico i corpi celesti e obbedisce alle leggi dell'uguaglianza, dell'unità e dell'ordine, grazie ai giorni, ai mesi, agli anni, ai lustri e agli altri movimenti orbitali delle stelle. Così le cose terrene, sottomesse a quelle celesti, uniscono in una successione armoniosa le orbite dei propri tempi al poema, se posso dirlo, dell'universo<sup>27</sup>.

A questo "poema dell'universo" non sfugge neppure la sfera morale:

Così Dio ha ordinato il cattivo uomo peccatore, non in modo cattivo. E diventato cattivo per sua volontà, perdendo tutto quello che possedeva finché obbediva ai comandamenti di Dio, ed è stato ordinato a parte, in modo che chi non ha voluto seguire la legge, dalla legge sia condotto. Tutto ciò che è compiuto secondo la legge, è anche secondo giustizia; e tutto ciò che è secondo giustizia non è fatto con cattiveria, perché anche nelle nostre opere malvagie le opere di Dio sono buone<sup>28</sup>.

Il libero arbitrio può dunque inclinare l'anima o verso Dio, per il quale è fatta, o verso le creature, a lei inferiori. Ora, scrive Agostino, «l'amore per la bellezza inferiore macchia l'anima», e in questo modo

l'anima ha perso il proprio ordine. Non è tuttavia uscita dall'ordine delle cose, perché dove è, è in modo tale che l'essere e il modo di essere sono ordinatissimi. Una cosa infatti è possedere l'ordine, un'altra essere posseduti dall'ordine. Possiede l'ordine quando ama con tutta se stessa ciò che è sopra di lei, cioè Dio e ama come se stessa le anime sue compagne. Con questa forza dell'amore fa ordine tra le cose inferiori e non ne viene contaminata. Ciò che invece la contamina non è cattivo, perché anche il corpo è creatura di Dio ed è ornato di una sua bellezza, se pur infima<sup>29</sup>.

---

27 AGOSTINO, *De musica* VI, 11, 29 (testo latino e traduzione italiana a cura di Maria Bettetini, Milano, Rusconi 1997).

28 Ivi, VI, 11, 30.

29 Ivi, VI, 14, 46.



Il disordine dunque non sta nelle cose, che sono buone in sé, ma nel cattivo uso che ne facciamo. Così, prosegue Agostino,

dall'amore per il prossimo nell'integrità con cui ci è comandato, s'innalza per noi una scala sicura per unirci a Dio e non essere solo posseduti dal suo ordinamento ma possedere, sicuro e stabile, anche il nostro ordine<sup>30</sup>.

Quando l'anima lo possiede, allora esercita la virtù della giustizia:

Il suo stesso ordinamento per cui non serve nessuno se non il solo Dio, non desidera essere uguagliata ad alcuno se non agli spiriti più puri, non dominare nessuno se non la natura bestiale e corporea [...] chi non capirebbe che questa è la giustizia?<sup>31</sup>.

L'ordine è dato dal *numerus*, che è la misurabilità e dunque l'intelligibilità di tutte le cose: non solo i numeri matematici, ma anche le parole e i corpi hanno il loro *numerus*. E da dove deriva questa intelligibilità se non dal Dio sommamente buono e sommamente giusto e sommamente uno? Ora tale ordinamento si distribuisce attraverso «i numeri razionali e intellettuali delle anime beate e sante» che

trasmettono, senza riceverla da una natura intermedia, fino ai limiti della terra e degli inferi, la stessa legge di Dio, senza la quale non cade una foglia da un albero e per la quale i nostri capelli sono numerati<sup>32</sup>.

Un altro concetto che accomuna Dante e Agostino, oltre quello di «ordine», è il concetto di «pace». Nella *Monarchia* I, 4 Dante indica la «pace universale» come «la più desiderabile di tutte le cose che sono ordinate alla nostra beatitudine». E commenta questo suo convincimento a partire dalla Scrittura:

Proprio per questo la voce dall'alto annunziò ai pastori non ricchezze, non piaceri, non onori, non lunga vita, salute, forza o bellezza, ma pace; ché la celeste milizia cantò: *Gloria a Dio nei cieli, e pace in terra agli uomini di buona volontà* (Lc 2, 13-14). Sempre per questo "Pace a voi" era il saluto del Salvatore agli uomini (cfr. Lc 24, 36; Gv 20, 21-26); ché a chi recava la suprema salvezza conveniva di esprimere il più alto saluto; e quest'uso

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi, VI, 15, 50.

<sup>32</sup> Ivi, VI, 17, 58.

piacque poi di mantenere ai suoi discepoli e a Paolo nel loro modo di salutare, com'è facile accertarsi a chi lo desidera.

Nel *Convivio*, dopo aver disposto le sette arti liberali in relazione ai sette pianeti, Dante fa corrispondere la fisica e la metafisica alla sfera stellata, la filosofia morale alla nona sfera e la teologia o scienza divina al cielo immobile o empireo:

Lo cielo empireo per la sua pace simiglia la divina scienza, che piena è di tutta pace; la quale non soffrea lite alcuna d'opinioni o di sofistici argomenti, per la eccellentissima certezza del suo subietto, lo quale è Dio. E di questa pace dice esso a li suoi discepoli: *La pace mia do a voi, la pace mia lascio a voi* (*Gv* 14, 27) [...]. Questa scienza è perfetta [...] perché perfettamente ne fa il vero vedere nel quale si cheta l'anima nostra<sup>33</sup>.

Non si può non vedere in queste ultime parole una reminiscenza del noto detto agostiniano posto all'inizio delle *Confessioni*: *Fecisti nos ad te, et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*.

Come ha notato Italo Borzi,

il viaggio di Dante è anche un cammino verso la pace; aveva detto Agostino rivolto a Dio: "...inquieto è il nostro cuore finché non riposa in te". Nella beatitudine s'acquieta finalmente l'anima umana tormentata da contrasti e da desideri inappagati. La visione beatifica, fine supremo cui tende la creatura umana, è anzitutto cessazione di tutti i desideri, causa perenne di insoddisfazione e di infelicità. La pace, che è appagamento in Dio, è nell'adesione alla volontà dell'amato; dice Piccarda: *E 'n la sua voluntade è nostra pace* (*Par.*, III, 85); il Trisavolo Cacciaguida, evocato il ricordo della vita terrena e del "mondo fallace", conclude quasi in un sospiro: *E venni dal martiro a questa pace* (*Par.*, XV, 148). Quella del Paradiso è una *...vita integra d'amore e di pace*, è una *sicura ricchezza* senza il tormento dei desideri *senza brama* (*Par.*, XXVII, 7-9). Nell'Empireo il poeta ribadisce il concetto che soltanto nella visione di Dio l'uomo può trovare la pace: *Lume è là su che visibile face / lo creatore a quella creatura / che solo in lui vedere ha la sua pace* (*Par.*, XXX, 100-102). Anche nelle precedenti cantiche la parola pace equivale a beatitudine. Essa risuona nella commossa volontà di preghiera di Francesca: *Se fosse amico 'l re dell 'universo / noi pregheremmo lui de la tua pace...*

---

33 DANTE ALIGHIERI, *Convivio* II, 14.

(*Inf.*, V, 91-92). Nel parallelo canto V del *Purgatorio* il poeta alle anime dei negligenti morti di morte violenta parla esplicitamente del suo cammino verso la pace: *...per quella pace / che dietro i piedi di siffatta guida / di mondo in mondo cercar mi si face* (vv. 58-63)<sup>34</sup>.

Se ora passiamo ai testi di Agostino, sembra che non ci sia soluzione di continuità. Scrive infatti l'Ipponate nel *De civitate Dei*: «Possiamo quindi affermare della pace – così come l'abbiamo detto della vita eterna – ch'essa è per noi il fine supremo d'ogni nostro bene», il fine supremo della città di Dio, «nel quale essa troverà il sommo bene, è la pace nella vita eterna, o la vita eterna nella pace»<sup>35</sup>. Questa pace è un sabato eterno o, meglio

un ottavo giorno eterno, perché la domenica, consacrata alla risurrezione di Cristo, prefigura il riposo eterno dello spirito e del corpo. Là riposeremo e vedremo; vedremo e ameremo; ameremo e loderemo. Ecco ciò che sarà alla fine senza fine. E quale è infatti il nostro fine se non quello di pervenire al regno che non ha fine?<sup>36</sup>.

#### S. BENEDETTO E IL MONACHESIMO

Nel canto XXII del *Paradiso*, Dante si incontra con san Benedetto (Norcia 480 – Cassino 543), il padre del monachesimo occidentale (vv. 28-99). L'ampio spazio dedicato a questa figura è indice della stima che l'Alighieri aveva per l'ordine benedettino, nonostante la decadenza dei monasteri, denunciata per bocca dello stesso fondatore (vv. 73-87). Benedetto, il cui volto Dante non può vedere per la troppa luce, racconta al pellegrino la fondazione di Cassino, luogo prima dedicato al culto idolatrico, ma poi purificato dal nome di Cristo,

lo nome di colui che 'n terra addusse  
la verità che tanto ci soblima  
(*Par.* XXII, 41-42)

34 ITALO BORZI, «Introduzione» a *Dante Alighieri, Divina Commedia*, Roma, Biblioteca Economica Newton 1994, pp. 29-30.

35 AGOSTINO, *De civitate Dei* XIX, 11. Anche in Dionigi l'Areopagita il tema della pace è presente come nome divino che si comunica a tutto l'universo (*I nomi divini*, XI, 1-5). Merita di essere riportato questo passo: «E se tutte le cose che si muovono non vogliono riposare, ma muoversi sempre di un loro proprio moto, anche questo è un desiderio della Pace divina di tutte» (XI, 4, trad. P. Scazzoso, cit., p. 382).

36 *De civitate Dei* XXII, 30, 5.

Il Santo poi sottolinea l'espansione delle sue fondazioni, tra cui quelle dovute a s. Romualdo (+ 1027), fondatore dei benedettini camaldolesi. Purtroppo, osserva Benedetto, il fervore originario è andato scemando, e quasi più nessuno sale quella scala dell'umiltà, che egli ha esposto nel cap. VII della *Regola*, richiamandosi a quella scala che toccava il cielo, vista dal patriarca Giacobbe (vv. 70-72):

Ma, per salirla, mo nessun diparte  
da terra i piedi, e la regola mia  
rimasa è per danno de le carte (vv. 73-75).

In questo contesto, Dante nomina anche Macario, uno dei padri del monachesimo egiziano<sup>37</sup>. S. Antonio abate (+ 356), la cui vita fu descritta da Atanasio d'Alessandria (+ 373) e fu molto conosciuta anche in Occidente, è nominato incidentalmente in *Par.* XXIX, 124-126,

non per esaltarne le virtù, ma solo per flagellare predicatori e religiosi del suo tempo che abusano delle stolte credulità popolari (*il porco [di] sant'Antonio*) per vana ambizione o per vili guadagni<sup>38</sup>.

#### L'INTERPRETAZIONE FIGURALE PATRISTICA

Il debito di Dante verso i Padri della Chiesa può essere considerato anche da un punto di vista più generale, seguendo quella che Erich Auerbach chiama l'«interpretazione figurale»<sup>39</sup>. Essa nasce dal rapporto di continuità e superamento tra i due Testamenti, dove l'Antico prefigura il Nuovo, il Nuovo rappresenta il compimento. L'Antico e il Nuovo Testamento non sono solo due serie di testi, ma anche e soprattutto due fasi della storia di salvezza. Questa interpretazione conferisce alla storia uno spessore che era sconosciuto al mondo classico. Già Henri de Lubac aveva scritto nel 1938 alcune pagine molto interessanti in proposito:

Dio agisce nella storia, si rivela nella storia. Più ancora, Dio si inserisce nella storia, conferendole così una "consacrazione religiosa" che obbliga a prenderla sul serio. Le realtà storiche hanno dunque una profondità, vanno comprese spiritualmente<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> In realtà sono almeno due i celebri monaci egiziani che portano il nome di Macario (cfr. ANTONIO LENTINI, in *Enc. dant.*, III, p. 752).

<sup>38</sup> LENTINI, in *Enc. dant.*, I, p. 309.

<sup>39</sup> AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., p. 205.

<sup>40</sup> HENRI DE LUBAC, *Cattolicesimo. Aspetti sociali del dogma*, Milano, Jaca Book 1978, p.

Questo “spiritualmente” non significa fuori della storia, ma inglobante la storia, anche se la trascende:

La Bibbia, che contiene la rivelazione della salvezza, contiene dunque, a suo modo, la storia del mondo [...]. Così la leggevano i Padri della Chiesa. Da Ireneo ad Agostino, passando per Clemente Alessandrino ed Eusebio, essi ne ricavano un Discorso sulla storia universale [...]. Questo principio dirige tutta la loro esegesi. Esso pone un abisso tra il loro metodo di interpretazione e quello dei filosofi allegorizzanti di cui hanno potuto conoscere le opere, oppure il metodo di Filone. Due fatti sono costanti nell'allegorismo dei filosofi [...]. Da una parte essi rigettano nel “mito” ciò che si presentava come un racconto [...]. D'altra parte, se essi vanificano così tutto ciò che offriva almeno l'apparenza di storia, non è a vantaggio di una storia più profonda [...] ma di una idea: di scienza, o di morale, o di metafisica<sup>41</sup>.

La prospettiva dei Padri invece è del tutto diversa, anche se si possono trovare nei loro commenti biblici analogie con i metodi ermeneutici degli antichi (allegoria). Nonostante le differenze che ci sono tra le varie scuole esegetiche, e in particolare tra la scuola alessandrina e quella antiochena,

tutti vogliono comprendere lo spirito della storia, senza scalzare la realtà storica [...]. Il senso spirituale dunque è diffuso dovunque, non solo né soprattutto in un libro, ma anzitutto ed essenzialmente nella realtà stessa: *In ipso facto, non solum in dicto, mysterium requirere debemus* (Agostino, *In ps.* 68) [...]. E quando, persuasi che tutto era pieno di profondità misteriose, questi Padri si chinavano sulle pagine ispirate dove essi seguivano nelle sue fasi successive l'Alleanza di Dio con gli uomini, essi non avevano tanto l'impressione di commentare un testo o di decifrare degli enigmi verbali, quanto quella di interpretare la storia<sup>42</sup>.

Certo, il Mistero ormai presente in questa storia deve ancora compiersi nel suo atto finale, ragion per cui sia l'Antico che il Nuovo Testamento sono entrambi profetici, ma in modo diverso: se l'Antico è *umbra* del Nuovo, il Nuovo è *figura* rispetto alla *veritas* finale, ma già la

---

117.

41 Ivi, pp. 117-118.

42 Ivi, pp. 119-121.

contiene. Come dice l'autore della Lettera agli Ebrei, *la legge era l'ombra dei beni futuri* (Eb. x, 1). Scrive de Lubac:

Ci si rende conto dell'arditezza di una tale espressione? Si vede lo sconvolgimento che essa supponeva nelle idee ricevute dall'esemplarismo antico e dal modo naturale di pensare? Ecco dunque che il corpo è futuro rispetto alla sua ombra e l'esemplare rispetto al suo "tipo"!<sup>43</sup>.

Non so se l'Auerbach abbia conosciuto queste pagine di de Lubac, ma certamente la sua analisi del concetto di figura presso i Padri porta a risultati sorprendentemente simili. I Padri, osserva l'Auerbach, riprendono le indicazioni date da Paolo nel modo di intendere l'Antico Testamento: ciò che esso perdeva come legge e particolarità di un popolo, lo «guadagnava in una nuova attualità drammatico-concreta»<sup>44</sup>. La Chiesa antica, benché divenuta ben presto solo etnico-cristiana, non abbandonò l'Antico Testamento, anzi vi si attaccò ancora di più dietro l'opposizione degli avversari gnostici

che volevano mettere del tutto da parte l'Antico Testamento o darne soltanto un'interpretazione astrattamente allegorica, in un modo che avrebbe privato il cristianesimo del contesto della storia universale provvidenziale e quindi anche, in parte, della sua grande e generale forza di convinzione. In questa lotta contro quanti spregiavano o svuotavano l'Antico Testamento il metodo della profezia reale [cioè l'interpretazione figurale] si dimostrò nuovamente efficace e si affermò proprio nel senso della promessa cristiana<sup>45</sup>.

Ma che cos'è propriamente, secondo l'Auerbach, questa «interpretazione figurale»? È quella che

stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti e figure reali [...]; la promessa e l'adempimento sono fatti reali e storici che in parte sono accaduti nell'incarnazione del Verbo, in parte accadranno al suo ritorno. È vero che nelle concezioni dell'adempimento finale intervengono anche

---

43 Ivi, p. 123.

44 AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., p. 207.

45 Ivi, pp. 207-208.

elementi puramente spirituali, perché “il mio regno non è di questo mondo”; ma sarà pur sempre un regno reale, non una costruzione astratta e sovrasensibile; questo mondo perirà soltanto come “figura”, non perirà la sua “natura”, e la carne risorgerà. L’interpretazione figurale dunque [...] è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità della cosa significante e di quella significata<sup>46</sup>.

Tuttavia entrambi, significante e significato, «rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l’accadimento pieno e reale e definitivo»<sup>47</sup>.

Tutto questo, qualcuno dirà, che cosa ha a che fare con Dante? Tutti gli autori medievali, sulla scia soprattutto di Origene e di Agostino, sapevano che la Bibbia poteva essere letta secondo quattro sensi: letterale, allegorico, morale e anagogico, secondo il celebre distico di Nicola di Lira:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,  
moralis quid agas, quo tendas anagogia<sup>48</sup>.

La cosa singolare è che Dante applica questa lettura polisemica, propria ed esclusiva della Sacra Scrittura, anche al suo poema, secondo quanto si legge nell’*Epistola XIII* a Cangrande della Scala<sup>49</sup>:

[7]. Per chiarire quanto stiamo per dire, occorre sapere che non è uno solo il senso di quest’opera: anzi, essa può essere definita *polisensa*, ossia dotata di più significati. Infatti, il primo significato è quello ricavato da una lettura *alla lettera*; un altro è prodotto da una lettura che va al significato profondo. Il primo si definisce *significato letterale*, il secondo, di tipo *allegorico*, *morale* oppure *anagogico*. E tale modo di procedere, perché risulti più chiaro, può essere analizzato da questi versi: “Durante l’esodo di Israele dall’Egitto, la casa di Giacobbe si staccò da un popolo straniero, la Giudea divenne un santuario e Israele il suo dominio”. Se osserviamo solamente il *significato letterale*, questi versi appaiono riferiti all’esodo del popolo di Israele dall’Egitto, al tempo di Mosè; ma se osserviamo il *significato allegorico*, il signi-

---

46 Ivi, p. 209.

47 Ivi, pp. 212-213.

48 Cfr. JEAN PÉPIN, *La tradition de l’allégorie de Philon d’Alexandrie à Dante. Études historiques*, Paris, Études Augustiniennes 1987, pp. 251-320, qui p. 286.

49 Sull’autenticità di questa lettera sono stati sollevati dubbi.

ficato si sposta sulla nostra redenzione ad opera di Cristo. Se guardiamo al *senso morale*, cogliamo la conversione dell'anima dal lutto miserabile del peccato alla Grazia; il *senso anagogico* indica, infine, la liberazione dell'anima santa dalla servitù di questa corruzione terrena, verso la libertà della gloria eterna. E benché questi significati mistici siano chiamati con denominazioni diverse, in generale tutti possono essere chiamati *allegorici*, perché sono traslati dal senso letterale o narrativo. Infatti *allegoria* viene ricavata dal greco *alleon* che, in latino, si pronuncia *alienum*, vale a dire *diverso*<sup>50</sup>.

L'Auerbach a scanso di equivoci preferisce chiamare "figurale" e non "allegorico" questo procedimento interpretativo, dato che l'interpretazione figurale

costituisce la base generale dell'interpretazione medievale della storia [...]. Tutto l'analogismo che penetra in ogni campo dell'attività spirituale del medioevo è strettissimamente collegato con la struttura figurale<sup>51</sup>.

E questo vale anche per la *Commedia* di Dante. Anche se al suo interno non mancano allegorie di tipo classico, tuttavia «le forme figurali sono decisamente prevalenti e decisive per tutta la struttura del poema»<sup>52</sup>. Il che equivale a dire che una interpretazione puramente allegorica della *Commedia* sarebbe fuorviante. L'Auerbach intende dimostrarlo con tre esempi: quello di Catone Uticense, Virgilio e Beatrice. Queste tre figure, se vengono prese puramente in senso allegorico o simbolico, mettendo da parte la loro consistenza storica, perdono tutta la loro efficacia.

Così nella *Commedia* Virgilio è bensì il Virgilio storico, ma d'altra parte non lo è più, perché quello storico è soltanto "figura" della verità adempiuta che il poema rivela, e questo adempimento è qualche cosa di più, è più reale, più significativo della "figura". All'opposto che nei poeti moderni, in Dante il personaggio è tanto più reale quanto più è integralmente interpretato, quanto più esattamente è inserito nel piano della

---

50 *Epist.* XIII, 7. Cfr. ALESSANDRO GHISALBERTI, *Dante Alighieri: la teologia del poeta*, in GIULIO D'ONOFRIO (dir.), *Storia della teologia nel Medioevo*. III. *La teologia delle scuole*, Casale Monferrato (AL), Piemme 1996, pp. 301-323, qui p. 305. Per un commento al passo citato, si veda PÉPIN, *La tradition de l'allégorie*, cit., pp. 274-277.

51 AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., p. 216.

52 Ivi, p. 218.



salvezza eterna. E all'opposto che negli antichi poeti dell'oltretomba, i quali mostravano come reale la vita terrena e come umbratile quella sotterranea, in lui l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto "umbra futurorum", tenendo conto però che l'"umbra" è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa<sup>53</sup>.

Dunque la sintesi patristica tra figura e realtà, meditata nel rapporto tra i due Testamenti, centrata sull'Incarnazione del Verbo, e prolungata nei sacramenti della Chiesa, non conosce ancora in Dante quella dissociazione tra *storia* e *spirito*<sup>54</sup> che diventerà tipica del mondo moderno, che si dividerà tra *storicismo* e *spiritualismo*.

Per Dante il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è la figura; la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta<sup>55</sup>.

Questa interpretazione permette di tenere in un insieme coerente sia il Dante dell'Inferno, così drammaticamente umano, sia il Dante del Paradiso, così penetrato dal divino. Certo, anche al tempo di Dante non mancavano le tendenze meramente spiritualistiche e neoplatoniche, ma Dante è decisamente alieno da esse. Secondo l'interpretazione figurale della realtà, «la vita terrena è assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto "umbra" e "figura" di ciò che è autentico, futuro e definitivo»<sup>56</sup>. Sotto questo aspetto Dante può essere considerato come l'ultimo grande rappresentante del pensiero patristico.

*Facoltà teologica dell'Italia Meridionale, Napoli*

---

53 Ivi, pp. 222-223.

54 Cfr. HENRI DE LUBAC, *Storia e Spirito: la comprensione della Scrittura secondo Origene*, Roma, Ed. Paoline 1971.

55 AUERBACH, *Studi su Dante*, cit., pp. 224-225.

56 Ivi, p. 223.



SERGIO SCONOCCHIA

## SENECA TRAGICO NELLA *COMMEDIA* DI DANTE

Gianfranco Contini forniva, nel 1970, un contributo fondamentale<sup>1</sup> per risolvere o, quanto meno, per illuminare la questione, a lungo dibattuta, della presenza di Seneca tragico nella *Commedia*.

L'insigne studioso riapre brevemente, in un accenno del suo citato contributo, la questione della possibile tecnofagia del Conte Ugolino, affermandone la maggior congruenza rispetto «alla situazione culturale» della *Commedia*. Collega inoltre i materiali degli ultimi canti dell'*Inferno* con la definizione di tragedia proposta da Uguccione da Pisa *sub voce* «Oda», che si accorda, in larga misura, con l'*Epistola* a Cangrande (cap. X).

Contini sottolinea<sup>2</sup> che, essendo l'*Inferno* la parte tematicamente tragica della *Commedia*, «nulla più ircino e fetido della sede dei traditori, al cui invertito vertice, oggetto anche lui di manducazione, sta infatti il parricida Bruto [...]; convenientissimo che lo preceda chi 'comedit filium': Ugolino infatti precede Bruto, che sta al fondo».

Un re *qui comedit filium* è appunto il Tieste di Seneca, traendo la vicenda dal ciclo tebano, episodio che anche Orazio (*Ars poetica*, 89-91) richiama come 'paradigma' di possibile soggetto tragico. Dal *Tieste* di Seneca Contini trae due importanti consonanze testuali con la figurazione dell'episodio di Ugolino:

Desumendo da Uguccione la definizione di tragedia, Dante, si diceva, salta gli esempi; soggiunge in cambio: «*ut patet per Senecam in suis tragediis*». Una di queste è appunto il *Thyestes*, in cui il protagonista, alla rivelazione dell'inedito crimine, apostrofa anche lui (non insinuo in così ovvio sviluppo, alcun 'post hoc ergo propter hoc') la «cruda terra»:

---

<sup>1</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1970, in particolare pp. 418-19.

<sup>2</sup> *Filologia ed esegesi dantesca*, cit., p. 418.

Agnosco fratrem. Sustines tantum nefas  
 Gestare, Tellus? Non ad infernam Styga  
 Te nosque mergis? [...]  
 Immota Tellus, pondus ignavum iaces;

e chiede perché posti “a tal croce” gli innocenti:

Quid liberi meruere? ...  
 [...]

Letta in questa luce la storia di Conte Ugolino acquista in immanità, ma il suo storico in verecondia (di ben diverso personaggio, toccato solo di sbieco, dirà nella cantica seguente che “nel figlio diè di becco”)<sup>3</sup>.

I raffronti, come si vede, tra *Thyestes*, vv. 1006-1020 e ancora *Thyestes*, v. 1100 e *Inf.* XXXIII, v. 66 e ancora vv. 87-90 sono evidenti:

*Thyestes*, vv. 1006-1020

*Inf.* XXXIII, v. 66

Agnosco fratrem. Sustines tantum nefas  
 Gestare Tellus? Non ad infernam Styga  
 Te nosque mergis? [...]  
 Immota Tellus, pondus ignavum iaces;

ahi dura terra, perché non  
 [t’apristi?

e ancora tra:

*Thyestes*, v. 1100

*Inf.* XXXIII, vv. 87-90

Quid liberi meruere?  
 [...]

non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.  
 Innocenti facea l’età novella,  
 [...] Uguiccone e ‘l Brigata  
 [...]

---

<sup>3</sup> Aggiungerei un passo che conferma, a mio modo di vedere, la dipendenza da Seneca. Il v. 41: «pensando ciò che ‘l mio cor s’annunziava» mi sembra modellato sui vv. 999-1001 di Seneca: *Quis (quid E) hic tumultus viscera exagitat mea?/ quid tremuit intus? sentio impatiens onus / meumque gemitu non meo pectus gemit*, sebbene nel passo di Seneca sembri evidenziato soprattutto il particolare truculento delle conseguenze del pasto umano già avvenuto. Al v. 1008, nell’edizione di Fr. Leo, Berlin 1878-79, per *te nosque* si legge *tenebrasque*.

Per i vv. 88-89: «Innocenti facea l'età novella, / novella Tebe [...]» già il Buti ricorda la leggenda che attribuisce la fondazione di Pisa a Pelope, figlio di Tantalo re di Tebe e padre appunto di Atreo e Tieste. Le allusioni in Dante, come si vedrà nel corso del presente contributo, non sono mai casuali.

Se nella costruzione di alcuni caratteri della figura del Conte Ugolino agisce, come è ben noto, la memoria poetica di Verg. *Aen.* II, 3 sgg.<sup>4</sup>, nella struttura della vicenda narrata da Dante, Contini individua, in altri personaggi, tratti inconfutabili richiamati attraverso la memoria poetica di Seneca tragico. Lo studioso, che non si pone, da un punto di vista generale, il problema della presenza delle tragedie di Seneca in Dante, contribuisce, in pratica, a dare una risposta che mi pare possa considerarsi definitiva all'annosa questione.

Con un saggio ben documentato e convincente edito negli anni ottanta Cristina Zampese<sup>5</sup> apporta, a sua volta, un contributo importante al problema della conoscenza e dell'utilizzazione, da parte di Dante, nella *Commedia*, di Seneca tragico.

La studiosa prende le mosse dagli illuminati accenni di Contini, analizzando un confronto fra Uguccio, *Magnae derivationes* e Dante, *Ep.* XIII (a Cangrande) 10. La Zampese<sup>6</sup> rileva che, rispetto a Uguccio, la definizione proposta da Dante di «tragedia» («quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci») «risulta potentemente condensata»; richiama inoltre, per etimologia e significato dei termini *tragedia* e *comedia*, l'esistenza di due linee di sviluppo principali: una classica (si pensi a Nicola Trevet), che si rifà esplicitamente a Isidoro di Siviglia e collega l'etimo «tragos» al nome dell'animale dato in premio, un capro appunto, l'altra, rintracciabile in Uguccio, che, a sua volta, raccoglie l'eredità del *Liber glossarum* di Papia e di Osborn e in cui confluisce anche una fonte diversa da Isidoro, che stabilisce un rapporto di interazione etimologica reciproca fra dramma e premio.

Nessuna delle due etimologie spiega compiutamente l'espressione di Dante, che si avvicina comunque molto di più alle espressioni di Isidoro, anche se la conoscenza di quest'ultimo da parte di Dante resta peraltro dubbia.

La Zampese richiama inoltre le due «inquietanti consonanze

4 Non occorre ricordare che i vv. 4 sgg. «Tu vuo' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli» riprendono Verg. *Aen.* II, 3 sgg.: *Infandum, regina, iubes renovare dolorem* [...].

5 CRISTINA ZAMPESE, «Pisa novella Tebe»: un indizio della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante, «GSLI», CLXVI (1989), fasc. 533, pp. 1-21.

6 Cfr. ZAMPESE, «Pisa novella Tebe», cit., pp. 2-3.

testuali» che Contini ricava dal *Thyestes* di Seneca. Ricorda<sup>7</sup> tuttavia a questo punto che il rinvio di Contini a Seneca tragico si scontra con un'opinione assai diffusa tra gli studiosi di Dante, la tendenza cioè a negare la possibilità che Dante abbia potuto conoscere il testo completo della produzione tragica del Cordovese.

Ciò fondamentalmente per tre ragioni<sup>8</sup>: la prima è che Dante, al di là della discussa affermazione di *Ep. XIII Ut patet per Senecam in suis tragediis* parrebbe conoscere soltanto «Seneca morale» (*Inf. IV*, 141); la seconda è che nella *Commedia* non sarebbero rintracciabili reminiscenze testuali evidenti e cogenti; la terza – che costituisce l'obiezione più forte – è che lo studio della tradizione manoscritta di Seneca indicherebbe, all'epoca di Dante, un sostanziale e perdurante oblio dei codici della produzione tragica di Seneca, all'infuori del «quasi miracoloso fervore del circolo umanistico padovano».

Circa la questione dei due Seneca, l'obiezione relativa a «Seneca morale», come rileva la Zampese, è in realtà superata<sup>9</sup>. Tra l'altro, le tragedie stesse erano considerate «miniature di moralità» da compilatori medievali che ne traevano *excerpta*. Ma sull'espressione «Seneca morale» si apporteranno *infra* altre osservazioni, in riferimento soprattutto alle considerazioni di Brugnoli.

Relativamente al secondo punto, la Zampese rileva che la discussione sulle possibili reminiscenze di Seneca in Dante, iniziata nei due primi decenni di questo secolo con Proto, Biagi e Parodi<sup>10</sup> e ripresa in

---

7 Cfr. «Pisa novella Tebe», cit., p. 7.

8 Ibid.

9 Cfr. «Pisa novella Tebe», cit., p. 8 e n. 13. La studiosa rinvia in n. 13 a GUIDO MARTELLOTTI, *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, «IMU» XV, 1972, pp. 149-69; inoltre a SANTORRE DEBENEDETTI, *Dante e Seneca filosofo*, «SD», VI, 1923, pp. 5-24; a MANLIO PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, in «DV» p. 259, con la bibliografia relativa; inoltre a CARLO PAOLAZZI, *Le letture dantesche di Benvenuto da Imola*, «IMU», XXII, 1979, per le pp. 327-28. Martellotti afferma: «In realtà tutta la questione, caratteristica dell'Umanesimo incipiente, non ha nulla a che fare con Dante. L'epiteto di 'morale' che egli attribuisce a Seneca è una di quelle caratteristiche che si usavano nelle rassegne poetiche di personaggi illustri, come 'satiro' per Orazio e 'geometra' per Euclide; e a Seneca ben s'addiceva». La Zampese richiama in n. 14 il commento di Trevet alle *Tragedie* e sottolinea che «morale» non è un termine tecnico come sostiene ETTORE PARATORE, *Il latino di Dante*, in *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni 1965, p. 135. Con un fine diverso GINO FUNAIOLI, *Dante e il mondo antico*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi*, Firenze, Sansoni 1935, p. 331, scriveva: «L'appellativo stesso di 'Seneca morale' preesiste a Dante [...], un'azione veramente spirituale del filosofo su Dante non si coglie e [...] nel 'Seneca morale' c'è il suggello di una tradizione, più che una personale caratterizzazione».

10 ENRICO PROTO, *Dante e i poeti latini. Contributo di nuovi riscontri alla Divina Commedia*, «Atene e Roma», XI, 1908; XII, 1909; XIII, 1910; ILARIO BIAGI, *Dante e Seneca*, Pisa,

più occasioni da Giorgio Brugnoli<sup>11</sup>, non ha dato risultati davvero convincenti «perché condotta attraverso il confronto di versi di Dante e di Seneca estrapolati dai rispettivi contesti e come tali non accostabili sulla base di più circostanziate somiglianze stilistiche e tematiche»<sup>12</sup>.

Alcune delle immagini e degli stilemi di Dante attribuibili a influenze di Seneca possono essere, tra l'altro, secondo i negatori della presenza di Seneca tragico in Dante, riconducibili non al Cordovese ma ad altri poeti.

Di qui, prosegue la Zampese, lo scetticismo sostanziale durato a lungo nella storia critica della questione; anche se «contributi più recenti, tuttavia, mostrano di accettare come altamente probabile la conoscenza di Seneca tragico»<sup>13</sup>.

Anche relativamente ad uno dei punti più discussi della questione, l'espressione *ut patet per Senecam in suis tragoediis* la studiosa afferma che è riconosciuta oggi, dopo lunghe polemiche che avevano lacerato gli studiosi in due opposti schieramenti critici, rispettivamente a favore e contro l'autenticità dell'*Epistola* XIII, l'autenticità della lettera.

A favore dell'autenticità dell'*Epistola* si pronuncia, in un contributo più recente e, sotto diversi aspetti, molto utile e apprezzabile, anche Emilio Pasquini<sup>14</sup>, che tuttavia osserva<sup>15</sup> che «Un conto è sapere che Seneca scrisse anche tragedie, altro invece averle lette». Ma, su questo punto, mi sembra di non poter consentire con lo studioso; sia per il

tip. Ferdinando Timoncini 1913; ERNESTO GIACOMO PARODI, *Le tragedie di Seneca e la Divina Commedia*, «Bullettino della Società Dantesca Italiana», XXI, 1914, pp. 241-52.

11 *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali*, «Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali [...]», s. VIII, 1957, p. 264, nota 122 (ma la Zampese richiama FRANCESCO MAZZONI, *Guido da Pisa interprete di Dante*, «SD», XXXV, 1958, p. 93: «E non entro su quanto vien detto, un po' di fretta, circa la conoscenza che Dante ebbe di Seneca»); *Ut patet per Senecam in suis tragoediis* «RCCM» 5, 1963, 1, pp. 143-63, e *Dante Inf. XXX 13 sgg.*, «L'Alighieri», 7, 1966, pp. 98-9; e voce *Isidoro*, *Enciclopedia dantesca*, vol. III, p. 522.

12 Per indicazioni preziose in questo senso la Zampese, p. 9 n. 17, rinvia – fatto salvo il diverso oggetto della ricerca, la prosa del *Convivio* – a MARIO MARTI, *Aspetti stilistici di Dante traduttore*, in *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi 1961, pp. 108-25. Si veda anche MAURIZIO BETTINI, *Fonti letterarie e modelli semiologici in Dante*, «SD», LII, 1979-80, soprattutto pp. 207-08.

13 La Zampese richiama ad es. SANDRA MALOSTI, *Dante traduttore?*, «Convivium», XXXVII, 1964, p. 256 e ALESSANDRO RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «SD», XLI (1964), pp. 1-44.

14 EMILIO PASQUINI, *Presenze di Seneca in Dante*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, B. Mondadori 1999, pp. 111-136. Pasquini rinvia spesso a GIUSEPPINA MEZZADROLI, *Seneca in Dante. Dalla tradizione medievale all'officina dell'autore*, Firenze, Le Lettere 1990.

15 Cfr. p. 133.

tenore dell'espressione di Dante, *ut patet per Senecam in tragediis suis*, sia considerando come sarebbe difficile pensare che un autore della 'curiosità' e 'apertura' di Dante alla lettura e documentazione, conoscendo l'esistenza di una produzione teatrale di Seneca, non abbia provato il desiderio di conoscerla.

Pasquini accoglie la proposta che Dante conosca, di Seneca, florilegi, ma soprattutto dei trattati di prosa e morali «tanto più infarciti di *sententiae*, anche se più esposti, nella memoria di Dante, a molteplici concorrenti». L'insigne studioso è convinto che sia improbabile che Dante non sentisse parlare del Mussato, nelle cerchie culturali venete (e magari anche di un Giovanni del Virgilio), ma ritiene più arduo dimostrare che a Dante passassero per le mani manoscritti di Seneca tra Verona e Padova.

Concorda in pratica con le posizioni di Ettore Paratore<sup>16</sup>: ritiene difficile poter dimostrare la conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante, «tanto più che i riscontri più probabili in Dante con quelli della produzione senecana si riducono, nell'ordine, a quattro (il secondo dei quali già figura nelle *Esposizioni* del Boccaccio), tutti, tranne l'ultimo, nell'*Inferno*»<sup>17</sup>. Pasquini analizza i passi: richiamerò la sua analisi dei confronti nel corso di questo lavoro. È piuttosto difficile, rileva lo studioso, estrarre *flores* o *sententiae* da un testo teatrale. «In conclusione [...] resta arduo stabilire come e quando Dante sia arrivato a captare qualche testo di Seneca, in ogni caso non prima degli anni del *Convivio* (1304-1307)».

Lo studioso rileva tuttavia che «più si legge Seneca più si sospetta che anche altro di lui sia potuto filtrare per vie misteriose alla fantasia di Dante, anche in assenza di riscontri puntuali».

In realtà, con la Zampese, vorrei fare osservare che contributi come quello di Contini apportano nuova luce sul problema. Concordo con la Zampese anche su un altro punto che ritengo importante: le analisi di Brugnoli – mio carissimo amico, insigne studioso di Dante, di produzione notevolissima e al quale ho più volte cercato di riproporre ripensamenti sul tema qui discusso – e di altri studiosi come Paratore, sono condotte in genere attraverso il confronto di versi danteschi e di Seneca estrapolati «dai rispettivi contesti e come tali non accostabili sulla base di più circostanziate somiglianze stilistiche e tematiche».

Cercherò di rivisitare l'intera questione, richiamando i contributi

---

16 Cfr. la voce *Seneca* nell'*Enciclopedia dantesca*, vol. V, pp. 156-159. Pasquini rinvia agli studi di Proto e Parodi, per i quali si veda *infra*, e riprende, in pratica, attraverso le posizioni di Paratore, quelle di Brugnoli.

17 Cfr. p. 133.



fin da quelli storici di Proto, Biagi e Parodi, cercando di tenere collegata l'analisi dei paralleli proposti con i contesti. In questo senso, credo di poter affermare che anche la 'quantità' vale, come è noto, meno della 'qualità', ma la 'quantità' può avere significato e valore. Assume la sua importanza anche la cosiddetta 'accumulazione' nelle situazioni: qualche accostamento un po' più debole può trarre una certa conferma da accostamenti più probanti, soprattutto se tra i quadri d'insieme, come vedremo, in alcuni casi, tra Dante e Seneca c'è una notevole affinità.

Riprendo dunque la discussione cercando di inquadrarla in tutti i suoi molteplici aspetti.

Rileggevo un giorno l'*Hercules Oetaeus* di Seneca. Ai vv. 1736 sgg., ove si descrive come l'eroe muore nobilmente sul rogo, mano a mano che procedeva nella lettura, mi rendevo conto con sempre maggiore consapevolezza – e non senza stupore – che a questi versi poteva essere accostata la figurazione del Farinata di Dante, quasi che Dante lo avesse modellato su Seneca<sup>18</sup>:

at ille medias inter exurgens faces,  
 semiustus ac laniatus, intrepidum tuens:  
 'nunc es parens Herculea: sic stare ad rogam  
 te mater' inquit, 'sic decet fleri Herculem.'  
 inter vapores positus et flammae minas  
 immotus, inconcussus, in neutrum latus  
 correpta torquens membra adhortatur, monet,  
 gerit aliquid ardens. omnibus fortem addidit  
 animum ministris; urere ardentem putes.  
 stupet omne volgus, vix habent flammae fidem,  
 tam placida frons est, tanta maiestas viro.  
 nec properat uri; cumque iam forti datum  
 leto satis pensavit, igniferas trabes  
 hinc inde traxit, minima quas flamma occupat,  
 totasque in ignes vertit et quis plurimus

---

18 D'ora in avanti seguo per le tragedie di Seneca il testo critico stabilito da Friedrich Leo, Berlino, Weidmann 1878-79 (1963), in 2 voll.; per le opere di Virgilio l'edizione critica curata da Frederick Arthur Hirtzel, Oxford, Clarendon Press 1950 (1900); per le *Metamorfosi* di Ovidio l'edizione di G. Lafaye, Parigi, Les Belles Lettres 1966; per Orazio, *Ars poetica*, il testo critico curato da Fridericus Klingner, Lipsia, Teubner 1959. Per il testo di Dante si segue l'edizione a cura di Giorgio Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori 1966-67.

exundat ignis repetit intrepidus ferox.  
 tunc ora flammis implet: ast illi graves  
 luxere barbae; cumque iam voltum minax  
 appeteret ignis, lamberent flammae caput  
 [...]

Da quell'osservazione iniziale è trascorso del tempo. Ho provato il bisogno di documentarmi sulla questione dei rapporti fra Dante e Seneca tragico, un problema che richiede, a mio avviso, una serena e non prevenuta rivisitazione.

Il primo studioso a produrre una serie di confronti fra Dante e Seneca è Proto<sup>19</sup>.

I materiali di Proto, un po' troppo abbondanti e piuttosto magmatici, sono rielaborati positivamente da Parodi<sup>20</sup>.

Ma, con il passare del tempo, il lavoro di Parodi cade in oblio. Il problema dei rapporti Dante-Seneca viene toccato solo incidentalmente da altri studiosi.

La questione è riaperta da Giorgio Brugnoli nei due importanti articoli da me già citati<sup>21</sup>.

Nel primo, *Ut patet per Senecam in suis tragediis* Brugnoli contesta la paternità dantesca dell'*Epistola* a Cangrande<sup>22</sup>. Lo studioso analizza i

19 PROTO, *Dante e i poeti latini*, «Atene e Roma», 11, 1908, pp. 23 sgg.; 221 sgg.; 12, 1909, pp. 7 sgg., 277 sgg.; 13, 1910, pp. 79 sgg., 149 sgg.

20 PARODI, *Le tragedie di Seneca e la Divina Commedia*, «Bullettino della Società dantesca italiana», 21, 1914, pp. 241 sgg., uno studio che ritengo fondamentale per il nostro problema. Parodi, che citerò spesso in questo lavoro, sostiene che Dante ha attinto ampiamente al testo di Seneca.

21 *Ut patet per Senecam in suis tragediis*, «RCCM» 5, 1963, 1, pp. 143-63, e *Dante Inf. XXX* 13 sgg., «L'Alighieri», 7, 1966, pp. 98-9.

22 A favore dell'autenticità della lettera a Cangrande si veda MAZZONI, *L'Epistola a Cangrande*, «A. Linc.» 1955, ser. VIII, vol. X, fasc. 3-4, pp. 157-98 e ID., *Contributi di filologia dantesca*, I serie, Firenze, Sansoni 1966, capp. "Per l'*Epistola* a Cangrande", pp. 7-37, "La *Questio de aqua et terra*", pp. 38-39, "Il punto sulla *Questio de aqua et terra*", pp. 80-125. Anche G. Contini crede nell'autenticità dell'*Epistola*. Anche Enzo Cecchini crede nell'autenticità dell'*Epistola*. Ho condotto una ricerca sulle opere latine di Dante (il testo è quello della Società Dantesca Italiana, Firenze 1921 [1960]) per cercare di ritrovare espressioni analoghe a *ut patet per Senecam in suis tragediis* [...] (cui segue, nell'*Epistola*, *ut patet per Terentium in suis comediis*). I risultati sono positivi. Nel *De vulgari Eloquentia* non abbiamo locuzioni affini. Nella *Monarchia* I XIV [XVI] 4 troviamo: *ut patet per philosophum in quinto ad Nicomachum* [...]; in II, II, 3 un esempio meno vicino al nostro: *ut ex hiis patet que de celo phylosophamur*; e in II, VII [VIII] 9 *ut patet in substitutione Mathie in Actibus Apostolorum*. Nelle *Epistole* non abbiamo altre espressioni simili. Gli esempi più interessanti si ritrovano nella *Questio de aqua et terra*: a XI 21 abbiamo: *ut patet ex primo ad Nichomachum*; XII 24: *ut patet in figura signata*; XII 25: *ut patet per veram demonstrationem*

confronti proposti da Proto e da Parodi e conclude (pp. 158-59):

[...] dei cinquantanove luoghi addotti, quattordici (nn. 8, 10, 11, 14, 15, 18, 20, 36, 40, 45, 46, 49, 55, 58)<sup>23</sup> sono generici e impertinenti. Altri venti (nn. 2, 3, 6, 12, 16, 17, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 35, 37, 44, 54, 56) sono messi in dubbio dal Parodi. Per altri diciotto (nn. 1, 4, 5, 7, 9, 13, 24, 28, 33, 39, 41, 42, 47, 50, 51, 52, 57, 59) è stato facile addurre rapidamente un confronto che fosse almeno dello stesso valore.

Rimangono – e si tratta sempre di confronti scarsamente formali – sette luoghi (nn. 19, 31, 34, 38, 43, 48, 53), i più significativi. Di essi uno (n. 38) è un *proverbium*. Gli altri sei sono costituiti da similitudini [...]. La fortuna di Seneca tragico nel Medioevo è affidata ai Florilegi fino alla scoperta delle tragedie in tempi vicinissimi a Dante, gloria del Preumanesimo padovano. Dante non mostra di conoscere i *flores* nelle raccolte tradizionali. Né esibisce la sapienza dei *monita*. È già difficile pensare che conoscesse il testo delle tragedie, oltre che per la dimostrata sua ignoranza dell'attività tragica di Seneca, anche per la vicinanza della scoperta delle tragedie. Si osservi ancora che non sfrutta mai la versione dei vari miti particolare alle tragedie. Sarà quindi credibile che, anche nei sei luoghi per cui è impossibile ritrovargli un parallelo più vicino che il testo seneciano, non dimostri poi una sicura e diretta lettura delle tragedie.

Si tratta di similitudini che giungono a Seneca attraverso una lunga tradizione. Anche in Dante il τόπος sarà disceso per i rami di una pratica scolastica non sempre controllabile. Non dobbiamo dimenticare, altrimenti, che attribuendogli una così accurata e precisa ripresa del testo delle tragedie, verremmo a ipotizzargli un Seneca maestro e autore, quale, inspiegabilmente, non ci verrebbe poi a dichiarare.

Non ci sono dunque prove che Dante abbia avuto fra le sue letture le tragedie di Seneca.

Nel secondo articolo Brugnoli è tornato a contestare il parallelo fra *Troades*, vv. 6-7 e 29-30 e *Inf.* XXX, 13 *sgg.*, indicando ancora una volta

---

[...] ; XIV 30: *ut de se patet* [...]; XVIII 47 *ut de se patet* e *ut patet intuenti*; XVIII 48: *ut patet ex primo Ethicorum*; ma l'esempio più vicino al nostro è VI 14: *ut patet per Philosophum in Metauris suis* [*Meteorol.* II II, I]. Dante usa dunque espressioni simili a *ut patet per Senecam in suis tragediis* nella prosa scientifica della *Monarchia* e specialmente della *Questio*.

23 Riporto talvolta, per la numerazione dei confronti, quella di Brugnoli.

la fonte del passo dantesco in Ovidio *Metam.* XIII, 404-575.

Mi sembra di non poter consentire con i risultati raggiunti da Brugnoli nei suoi due studi (specialmente nel primo) che sono tuttavia molto utili per alcuni risultati che vi si conseguono.

Fa praticamente sue le opinioni espresse da Brugnoli nei lavori citati Ettore Paratore, nella voce *Seneca* dell'*Enciclopedia dantesca*. Paratore rileva che, se si accettasse la paternità dantesca dell'*Epistola XIII* a Cangrande, con il noto passo X, 29 *Tragedia in principio est admirabilis et quieta [...]* *ut patet per Senecam in suis tragediis*, se ne dovrebbe ricavare la conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante.

Quanto alla possibilità di paralleli diretti fra Seneca e Dante, Paratore si mostra propenso ad ammettere che Dante conosca Seneca al massimo attraverso florilegi medievali<sup>24</sup>.

Mi sembra che Brugnoli abbia analizzato un po' sommariamente i confronti e le ragioni addotte da Parodi e che alcune delle spiegazioni da lui proposte non reggano ad un esame più puntuale.

Ritengo opportuno, come già detto, ridiscutere la questione, convinto che ci siano alcune ragioni per ritenere molto probabile la lettura, da parte di Dante, di Seneca tragico.

Si può anche rilevare che, inspiegabilmente, Brugnoli (come poi Paratore) passa sotto silenzio alcuni dei raffronti più significativi, come appunto quello tra *Hercules Oetaeus* e Farinata.

Proprio con questo confronto, che è forse l'esempio più importante di ciò che Dante deve a Seneca, desidero concludere questa prima parte del mio discorso.

Parodi lo propone, ma forse con prudenza eccessiva<sup>25</sup>:

[...] più ancora mi piace rilevare, e questo raffronto serve da chiusa, che l'Ercole eroico dell'ultima scena, il quale arde immoto e imperterrito sulla pira dell'Oeta, probabilmente entra per qualche cosa – e c'entri pure per poco, l'Ercole di Seneca non ha avuto onore e merito più grande di questo – nella creazione di quel vero gigante ed eroe ch'è il Farinata di Dante. Si considerino specialmente i vv. 1740 sgg.:

---

24 Paratore si era espresso in modo piuttosto dubitoso circa la conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante in altri due lavori: *Dante e il mondo classico*, in *Dante*, a cura di Umberto Parricchi, Roma, De Luca 1965, p. 118, e *Tradizione e Struttura in Dante*, Firenze, Sansoni 1968, pp. 108-118 e 134 sgg. (sebbene in una nota aggiuntiva, p. 136 n. 18, sembri accennata una palinodia).

25 Cfr. PARODI, *Le tragedie di Seneca*, cit., pp. 251-252.

Inter vapores positus et flammae minas  
*Immotus, inconcussus, in neutrum latus*  
*Correpta torquens membra, adhortatur, monet [...]*  
 [...] Vrere ardentem putes  
 Stupet omne volgus, vix habent flammae fidem,  
*Tam placida frons est, tanta maiestas viro*<sup>26</sup>.

A me pare che in realtà il rapporto fra Dante e Seneca sia più ampio; e anche formale, *ad verbum*.

Si rilegga tutto il passo come riportato *supra*: c'è un asse elocutivo strutturale e formale identico con Dante. C'è inoltre in Dante capacità di riutilizzare i materiali e 'spostare', per così dire, i piani: si vedano *at ille ~ intrepidus tuens* (vv. 1736-37) e «Ma quell'altro magnanimo a cui posta / restato m'era, non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa [...]»; *medias inter exurgens faces* (v. 1736; il ms. E legge qui *exurens*) sembra il modello di «ed el s'ergera» e «vedi là Farinata che s'è dritto»; *semiustus ac laniatus* (v. 1737), con il v. 1736 (anche Ercole si erge dal rogo) sembrano il chiaro presupposto di «da la cintola in su tutto 'l vedrai»; *intrepidum tuens* (v. 1737; il ms. A legge *intrepidus rubens*; il ms. E *intrepidus ruens*; *intrepidus tuens* è correzione di N. Heinsius) con *tam placida frons, tanta maiestas viro* (v. 1746), con *intrepidus ferox* (v. 1751) e *iam voltum minax* (v. 1753: questo verso è omissso dal ms. E) potrebbe essere il modello di «com'avesse l'inferno a gran dispetto». Anche nei vv. 1740-42 (a v. 1742 *torquens* è correzione di Gronovius; A legge *flectens*; E *torrens*; per *monet* E legge *movet*) ci sembra di vedere il presupposto di Dante *Inf.* X, v. 75. Inoltre *tam placida frons* (v. 1745) richiama «e con la fronte»; infine anche *tanta maiestas viro* (v. 1746) pare modello di «quell'altro magnanimo». Il significato di «magnanimo»<sup>27</sup> è questo: «magnanimo» richiama

26 Parodi ritorna successivamente su questo confronto in *Poesia e storia nella "Divina Commedia"*, Napoli, Perrella 1920, p. 543 n. 1: «Mi par probabile che Dante ricordasse nel figurare il suo Farinata, qui e in seguito, l'ultima scena de l'*Hercules Oetaeus* di Seneca, dove l'eroe arde immoto ed imperterrito sulla pira, vv. 1740 sgg. [...]. Certo Seneca descrive e narra più che rappresentare, ma non manca di nobiltà ed efficacia. Vedi *Bullettin*, cit., XXI 241 sgg.». Parodi richiama infine questo confronto in *Poesia e storia*, op. cit., p. 566, in cui scrive: «[...] e se Farinata arde eternamente nella sua tomba di fuoco, l'incendio, per lui, come per l'Ercole Oeteo, di cui forse ritrae qualche sembianza, non è che un luogo di espiazione per le colpe umane commesse in umani e non ingenerosi travimenti della passione, una luce di gloria per il modo come egli ha saputo, in un grande amore, purificarsi e redimersi».

27 Cfr. MARIO SANSONE, voce *Farinata* in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, pp. 804-809, qui 808.

*maiestas*, che è un concetto che in latino si trova riferito a personaggi nobili<sup>28</sup>.

Per Seneca Ercole rappresenta l'eroe che sublima le virtù umane e riscatta le sue colpe con una morte coraggiosa, tra fiamme che lo purificano e lo esaltano e che quasi non sembra avvertire; è la concretizzazione più alta del *sapiens* confuso di *maiestas*.

Allo stesso modo Farinata arde in eterno tra fiamme (e non sembrano toccarlo) che ne puniscono il peccato di eresia ma non ne fiaccano, anzi ne esaltano la statura morale di *civis* ideale di Firenze.

Farinata è 'magnanimo' per la sua condotta in terra e per la sua accettazione del castigo eterno.

Come ben rileva Ronconi<sup>29</sup>, in:

"La tua loquela ti fa manifesto [...]" è ripreso da [...] *loquela tua manifestum facit* [...] del Vangelo secondo Matteo (XXV, 73: gli astanti del Sinedrio di Caifa contestano a Pietro che egli è uno dei seguaci di Gesù).

Quanto dice Ronconi è esatto; si hanno qui due fatti: 1 – Dante utilizza un modulo evangelico, per sua natura narrativo, in un contesto di natura diversa, in pratica epico-lirico; 2 – Dante pare qui aver 'contaminato' e 'tradotto' in Farinata due modelli, tra le fonti più caratteristiche della *Commedia*, un classico e la Scrittura, in questo seguendo un metodo ben messo in risalto dallo stesso Ronconi<sup>30</sup>.

È da aggiungere che, per Cerbero, attraverso Ovidio, Virgilio e Seneca in *Hercules furens* (cfr. *infra*), si ha la sovrapposizione di tre piani.

È strano che Parodi non abbia ben sviluppato il suo confronto; forse ciò è dovuto ai tempi in cui l'illustre critico scrisse, in cui predominava un malinteso senso dell'originalità di Dante<sup>31</sup>. Oggi si

---

28 Per l'uso di *maiestas* si veda *Thes. l. Lat.* VII 1, 152-58; per accezioni adatte al nostro caso si veda soprattutto 157 (da linea 52) – 158 (linea 7). Si tenga anche conto che *maiestas* ha la radice di *maior*, cioè di *magnus* ('magnanimo'). Cfr. JOHANNES BALBUS, *Catholicon seu Summa prosodiae*, ed. O. Scoto, Venezia, Boneto Locatello 1495, sub voce *Maiestas*: *Maiestas a maior dicitur hec maiestas tatis. I. e. honor: dignitas splendor* [...].

29 RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «SD», 41 (1964), pp. 27-8.

30 Cfr. *Per Dante interprete*, cit., soprattutto pp. 25 sgg., 29 e 44.

31 Si veda in questa prospettiva quanto dice di Dante FELICINA GROPPI nella Conclusione del suo *Dante traduttore*, Roma, Herder 1962, specialmente pp. 184-86. La Groppi non tocca affatto il problema Dante – Seneca tragico. Anche nella bibliografia, pp. 198-99, non mostra di conoscere, tra i lavori di Parodi e Proto, gli articoli da me citati che sono fondamentali per l'argomento che ho discusso.

intende meglio la vitale capacità di assimilazione culturale e letteraria dell'Alighieri.

È soprattutto strano che il confronto Farinata-Ercole sia stato dimenticato. Come sono cadute in oblio altre felici intuizioni di Proto e Parodi. Così nella critica erano andati perduti elementi importanti del rapporto Dante-Seneca tragico.

C'è ancora un punto su cui mi sembra il caso di ritornare ancora brevemente. Uno degli elementi tradizionalmente presi a sostegno della tesi che Dante non conosca Seneca è *Inf.* IV, 140-41:

[...] e vidi Orfeo,  
Tulio e Lino e Seneca morale.

La citazione di «Seneca morale» è stata interpretata per escludere una conoscenza di Seneca tragico, appunto.

Ma, se Dante intendesse qui con l'aggettivo 'morale' distinguere Seneca filosofo dal drammaturgo, si dovrebbe a maggior ragione riconoscere che Dante conosca appunto anche quest'ultimo.

In realtà il problema dei due Seneca, caratteristico, come ben osserva G. Martellotti<sup>32</sup>,

dell'Umanesimo incipiente, non ha nulla a che fare con Dante. L'epiteto di "morale" ch'egli attribuisce a Seneca è una di quelle caratterizzazioni che si usavano nelle rassegne poetiche di personaggi illustri come "satiro" per Orazio e "geometra" per Euclide; e a Seneca ben si addice<sup>33</sup>.

Martellotti osserva anche che l'epiteto "morale", qualora non sia intenzionalmente contrapposto a quello di "poeta" o di "tragedo",

---

<sup>32</sup> *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, «Italia medioevale e umanistica» XV, 1972, pp. 149-69 (per il nostro problema vedi soprattutto p. 169 e nota 1).

<sup>33</sup> Aggiungo soprattutto che nei vv. 121 sgg. il valore di 'definizione' è chiaro in tutte le espressioni: v. 121: «Elettra con molti compagni»; v. 123: «Cesare armato con li occhi grifagni» vv. 125-26: «vidi 'l re Latino / che con Lavina sua figlia sedea»; v. 127: «Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino»; v. 129: «e solo in parte, vidi 'l Saladino»; v. 131: «È 'l maestro di color che sanno», com'è noto, ben corrisponde il passo di *Conv.* 6, 8; vv. 134-35: «quivi vid'io Socrate e Platone, / che 'nnanzi a li altri più presso li stanno»: anche qui c'è il passo parallelo di *Conv.* IV, cit.; v. 136: «Democrito che 'l mondo a caso pone»; vv. 139-40: «e vidi il buono accoglitor del quale, / Diascoride dico»; v. 142: «Euclide geometra»; v. 114: «Averois, che 'l gran commento feo». Tra tanti termini di definizione stonerebbe un termine inteso limitativamente.

conviene anche a Seneca autore tragico<sup>34</sup>.

‘Morale’ definisce un aspetto fondamentale, la moralità appunto, da Dante ritrovato anche nel tragediografo (si pensi alla morte da *sapiens* stoico di *Hercules-Farinata*). Per Dante, uomo del Medioevo, le Tragedie come le Commedie rientravano in un tipo di letteratura a carattere morale.

Non discorda da questo l’impiego del termine in un altro passo della *Commedia*, *Purg.* XVIII, 67-9:

Color che ragionando andaro al fondo,  
s’accorser d’esta innata libertate;  
però moralità lasciaro al mondo.

Secondo Brugnoli ‘Seneca morale’ richiamerebbe il *moriger Seneca* di Arrigo da Settimello (III, 47). Dopo quanto si è visto credo che si debba ormai intendere in Dante il termine ‘morale’ appunto con un significato di definizione etica della ‘moralità’ di Seneca.

Dante, che di Seneca, come dice Brugnoli (p. 147), mostra di conoscere il *De Beneficiis* (*Conv.* I, 8, 16 e *Purg.* XVII, 59 = *De Ben.* II, 1; *Inf.* XII, 107 = *De Ben.* I, 13, 3), le *Epistulae ad Lucilium* (*Conv.* IV, 12, 8: sono citate le *Epistulae* in generale; *Inf.* XXVI = *Ep.* 88) e, forse solo indiret-

---

34 Cfr. *La questione dei due Seneca*, cit., p. 169 n. 1. Il Martellotti aggiunge che nell’*accessus* che precede il commento di Guizzardo nell’*Ecerinide*, quando si tratta di stabilire «cui parti philosophie supponatur», si precisa che l’*Ecerinide* va ascritta all’etica, perché «bonarum imitatione morum et malorum reiectione virtus gignitur et augetur» (ALBERTINO MUSSATO, *Ecerinide* a cura di L. Padrin, Bologna 1900, p. 83). Anche per Nicola Trevet la produzione tragica di Seneca «potest supponi ethice» (cfr. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki 1966, p. 259 n. 33). Del resto già Orazio, *Ars poetica*, vv. 317 sgg., ammoniva: *respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatore et vivas hinc ducere voces. / interdum speciosa locis morataque recte / fabula nullius veneris, sine pondere et arte, / valdius oblectat populum meliusque moratur / quam versus inopes rerum nugaeque canorae*. Quanto alla nota del commento di Benvenuto da Imola a *Inf.* IV, 141 in cui Benvenuto definisce «Senecam morem per excellentiam» e aggiunge «Vel dicit Senecam morem ad differentiam alterius Seneca qui fecit tragedias et fuit de descendentibus Seneca» (accolgo il testo proposto dal Martellotti p. 166) il Martellotti (p. 167 n. 1), sostiene che «Benvenuto ricordando un giudizio di Plutarco, secondo cui la Grecia non avrebbe avuto alcuno “parem Seneca in moralibus” desunse la notizia attraverso la lettera a Seneca del Petrarca (*Fam.* XXIV 5, 3-4)»: attraverso il passo del commento non si riesce a risalire alla fonte prima di essa, che potrebbe essere la perduta *Institutio Traiani* dello Pseudo-Plutarco, se questa non è da considerare un’invenzione di Giovanni di Salisbury. Martellotti richiama MOMIGLIANO, *Notes on Petr., John of Salisbury and the “Institutio Traiani”*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura 1955, pp. 377-79; SAVERIO DESIDERI, *La “Institutio Traiani”*, Università di Genova, Istituto di Filologia classica 1958.



tamente attraverso il *De Meteoris* di Alberto Magno, le *Naturales quaestiones* (*Conv.* II, 13), parlando del Cordovese non distingue mai tra Seneca filosofo e Seneca tragico.

Si veda *Conv.* I, 8, 16: «Per che dice Seneca che 'nulla cosa più cara si compera che quella dove i prieghi si spendono'»; II, 13, 22: «E Seneca dice però, che ne la morte d'Augusto imperadore vide in alto una palla di fuoco [...]»; III, 14, 8: «E perché di questi parliamo, quando troviamo li altri che per questi pensieri la loro vita disprezzano, sì come Zeno, Socrate, Seneca, e molti altri?»; IV, 12, 8: «[...] quanto contra esse Seneca, massimamente a Lucilio scrivendo».

V. E. I, 17, 2: «[...] vel quia, excellenter magistrati, excellenter magistrant, ut Seneca et Numa Pompilius»; *Epist.* III, 8: «Remedia, que ab inclitissimo philosophorum Seneca [...]»; *Epist.* XIII, 29: è il noto passo «ut patet per Senecam in suis tragoediis [...]».

Cercherò ora di analizzare i raffronti proponibili fra Dante e Seneca tragico.

Il mio primo intento sarebbe stato di procedere raggruppandoli, indipendentemente dalla tragedia a cui appartengono, secondo la loro importanza e distinguendo i più generici dai più persuasivi. Ho poi abbandonato questa idea: mi è sembrato che l'andamento del discorso avrebbe perduto in chiarezza ed incisività, perché sarebbe venuta a mancare la visione d'insieme in cui, tragedia per tragedia, si può seguire la prospettiva della 'memoria' dantesca<sup>35</sup> (sia che essa sia esplicata su ampi *excerpta* sia su testi integri).

I paralleli proposti sono così raggruppati tragedia per tragedia. Risulterà in questo modo più chiara la 'costellazione' delle riprese dantesche nella contestualità generale e la policromia del processo di 'appropriazione' di Dante. Ad esempio si vedrà come il poeta abbia trovato per certe linee di struttura infernale nell'*Hercules furens* una materia almeno equivalente a quella che gli proviene dall'*Eneide*.

Terrò tuttavia distinti in qualche modo dai confronti più importanti quelli meno persuasivi confinando di norma questi ultimi in nota.

Anche il Parodi (p. 242) prende le mosse dal *Furens*, in cui troviamo un vero e proprio viaggio infernale. Seneca riprende Virgilio, elaborando con originalità molti particolari della catabasi. Dante ha

---

35 Accolgo la teorizzazione dei diversi aspetti dell' 'imitazione' dei poeti proposta da GIAN BIAGIO CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucrezio*, Torino, Einaudi 1974.

presente Virgilio ma per numerosi elementi si rifà a Seneca<sup>36</sup>.

Il viaggio di Ercole si inizia ai vv. 662 sgg. (è Teseo a raccontare):

Spartana tellus nobile attollit iugum,  
 densis ubi aequor Taenarus silvis premit;  
 hic ora solvit Ditis invisi domus  
 hiatque rupes alta et immenso specu  
 ingens vorago faucibus vastis patet  
 latumque pandit omnibus populis iter.  
 non caeca tenebris incipit primo via;  
 tenuis relictæ lucis a tergo nitor  
 fulgorque dubius solis adflicti cadit  
 et ludit aciem: nocte sic mixta solet  
 praebere lumen primus aut serus dies.

Proto intravede la possibilità di un confronto tra i vv. 669 sgg. e *Inf.* XXXI, 10:

Qui v'era men che notte e men che giorno

Il Parodi invece crede più giusto ricordare *Inf.* XV, 17 sgg:

[...] e ciascuna  
 ci riguardava come suol da sera  
     guardare uno altro sotto nuova luna;  
 e sì ver' noi aguzzavan le ciglia  
 come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.

Se ben si considerino i versi di Seneca 669-672 e il passo di Dante (*Inf.* XXXI, 10-11) nel loro insieme Proto sembra aver ragione:

---

36 Sembra che secondo il Parodi l'imitazione di Seneca comprenda anche il concetto di 'selva oscura'. Il Parodi cita i vv. 834 sgg.: *ausus es caecos aditus inire, / ducit ad manes via qua remotos / tristis et nigra metuenda silva, / sed frequens magna comitante turba* [...]. Il parallelo sarebbe con *Inf.* I, 5-6: «esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!». Brugnoli fa però osservare che in Seneca è la via che *ducit ad manes remotos* ad essere *tristis et metuenda* perchè passa attraverso una *nigra silva*. Inoltre in Seneca la selva è *metuenda* mentre in Dante «nel pensier rinova la paura». Forse non si può essere del tutto sicuri che Dante non potesse sentire *metuenda* come ablativo (è vero che l'endecasillabo saffico doveva essere abbastanza noto, ma...). In ogni modo il trasferimento di una notazione affettiva da un elemento ad un altro assai più vicino nell'ambito di un medesimo quadro sarebbe soltanto segno di libera elaborazione del 'modello'.

tenuis relictæ lucis a tergo nitor	Quiv'era men che notte e men che
fulgorque dubius solis adflicti cadit	[giorno
et ludit aciem: nocte sic mixta solet	sì che 'l viso m'andava innanzi
præbere lumen primus aut serus dies.	[poco;

*Primus dies* è appunto «men che giorno»; *serus* è «men che notte»; in Seneca sono inoltre citati i due estremi, *nocte* (per *nocte sic mixta solet* A legge: *tale non dubie solet*) e *dies* così l'*acies*, l'acutezza della vista («'l viso»), è ingannata e impedita («m'andava innanzi poco»); Dante qui interpreta Seneca. La riserva sulla liceità di un confronto che Brugnoli manifesta per questo punto viene a cadere.

I raffronti da questo studioso proposti con Verg. *Aen.* IV, 268-72 e 452-54 valgono invece bene, mi pare, per *Inf.* XV, 17-20 (Parodi). In conclusione in *Herc. fur.*, vv. 670-72 abbiamo la "cifra visiva" dell'*Inferno*<sup>37</sup>.

Seguono i vv. 686 sgg.<sup>38</sup>:

Palus inertis foeda Cocyti iacet;  
 hic vultur, illic luctifer bubo gemit  
 omenque triste resonat infaustae strigis.  
 horrent opaca fronde nigrantes comae,  
 taxum imminentem qua tenet segnis Sopor

37 Anche *Densis ... silvis* (v. 663) potrebbe far pensare alla selva «selvaggia e aspra e forte» che in Dante precede l'*Inferno* e perfino alla «divina foresta spessa e viva» di *Purg.* XXVIII, 2. Si tratta tuttavia di elementi di contatto generici. Alla fine del c. II Dante, dopo aver ascoltato il discorso di Virgilio che gli ha parlato di Beatrice, acconsente ad accompagnarlo («[...] e poi che mosso fue / intrai per lo cammino alto e silvestro») e giunge davanti alla porta dell'*Inferno* (vv. 1-9) come qui vv. 664 sgg.: *hic ora solvit Ditis inuisi domus / hiatque rupes alta et immenso specu / ingens vorago faucibus vastis patet [...]* Anche in Virgilio una selva precede l'*Inferno*: cfr. vv. 118; 138-39; 156; 179; 186; da quanto si è visto, tuttavia, con Seneca Dante sembra avere rapporti più precisi.

38 Nei vv. 673 sgg., *hinc ampla vacuis spatia laxantur locis / in quae omne versum prope-rat* (Leo: *mersum pereat* A: *versum pereat* E) *humanum genus. / nec ire labor est; ipsa deducit via: / ut saepe puppes aestus inuitas rapit, / sic pronus aer urguet atque avidum chaos, / gradumque retro flectere haut umquam sinunt / umbrae tenaces [...]* abbiamo vaghissime possibilità di confronto fra Seneca e Dante. Così il v. 673, *hinc ampla vacuis spatia laxantur locis* potrebbe far venire in mente *Inf.* V, 19-20 «guarda com'entri e di cui tu ti fide; / non t'inganni l'ampiezza de l'intrare!»: «ampiezza» richiama *ampla*. Parodi, p. 243, cita i vv. 675-77 ad indicare «la necessità che costringe le anime a procedere innanzi, mentre in Virgilio non si accenna che al loro intenso desiderio (VI, vv. 313-14: *stabant orantes primi transmittere cursum, / Tendebantque manus ripae ulterioris amore*; cfr. 330)». L'elemento intravisto da Parodi sembra effettivamente un po' vago (questo confronto non è discusso dal Brugnoli).

Famesque maesta tabido rictu iacet  
Pudorque serus conscios vultus tegit<sup>39</sup>.

I vv. 686-88 costituiscono il presupposto della figurazione dantesca delle Arpie (*Inf.* XIII, 10 sgg.):

palus inertis foeda, Cocyti iacet; hic vultur illic luctifer bubo gemit omenque triste resonat infaustae	Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno, che cacciar de le Strofade i Troiani con tristo annunzio di futuro danno.
[strigis.	

Parodi, p. 243, dice a proposito di questi versi:

Si può sospettare, ma non è lecito andare più in là di un sospetto, che abbiano contribuito a far collocare le Arpie nella selva medesima: «fanno lamento in su li alberi strani». Ma io credo che si possa essere sicuri che nella sua figurazione delle Arpie Dante ‘ricordi’ questi versi: il poeta da *luctifer* ha cavato fuori “di futuro danno” e da *omenque triste* ha tratto «con tristo annunzio»; cioè da tre uccelli (*vultur*, *bubo* e *strix*) Dante ha cavato la sua figurazione plastica delle Arpie, un uccello prepotente e selvaggio che ha alcuni elementi umani. Ciò è confermato dal fatto che in Dante le Arpie compaiono nella selva dei suicidi, che si va conformando nel v. 689 di Seneca:

horrent opaca fronde nigrantes comae<sup>40</sup>

ed è poi descritta, come hanno ben visto Proto e Parodi, in *Herc. fur.*, vv. 698 sgg. ai quali si rifà con evidenza Dante in *Inf.* XIII, 4-6:

Non prata viridis laeta facie germinant nec adulta leni fluctuat Zephyro	Non fronda verde, ma di color fosco; non rami schietti, ma nodosi e
[seges;	[’nvolti;
non ulla ramos silva pomiferos habet,	non pomi v’eran, ma stecchi con
	[tòsco <sup>41</sup> .

39 Al v. 690 i codici hanno *taxo imminente quam*: la correzione è del Leo. Anche al v. 691 Leo corregge (in *iacet*) *iacens* dei codici.

40 L’immagine di Seneca dà ben ragione, mi sembra, all’epiteto di Dante «alberi strani».

41 Aggiungerei che forse dai vv. 701-02, *sterilis profundis vastitas squallet soli / et foeda*

Infine, come hanno osservato Proto e Parodi, i vv. 705-06 equivalgono al dantesco «tant'è amara che poco è più morte» (*Inf.* I, 7) e si riferiscono alla «selva oscura». 'Amaro' fa subito pensare a *maeror*.

Ecco i due passi:

[...] cuncta maerore horrida                      tant'è amara che poco è più morte  
ipsaque morte peior est mortis locus

Il parallelo proposto da Brugnoli, con *Eccles.* VII, 27 *Inveni amariorem morte mulierem*, è senza dubbio molto meno pertinente: in Seneca e Dante c'è in comune il concetto di "luogo" peggiore della morte. Semmai si può pensare che Dante, partendo da Seneca, abbia 'contaminato' con l'espressione biblica che aveva nell'orecchio.

Con *Herc. fur.*, vv. 711 sgg. siamo nel più profondo dell'Averno:

a fonte discors manat hinc uno latex,  
alter quieto similis (hunc iurant dei)  
tacente sacram devehens fluvio Styga;  
at hic tumultu rapitur ingenti ferox  
et saxa fluctu volvit Acheron invius  
renavigari [...].

Secondo Parodi non c'è dubbio che i versi siano da mettere in relazione con quelli di *Purg.* XXVIII, 124 sgg.:

ma esce di fontana salda e certa,  
che tanto dal voler di Dio riprende,  
quant'ella versa da due parti aperta.  
Da questa parte con virtù discende  
che toglie altrui memoria del peccato;  
da l'altra d'ogni ben fatto la rende.

---

*tellus torpet aeterno situ*, può essere venuto a Dante uno spunto per la seconda parte dei tre versi («...ma di color fosco», «...ma nodosi e 'nvolti», «...ma stecchi con tòsco»). Certo in Dante abbiamo una struttura caratteristica e ben diversa da Seneca; non si può escludere però che i vv. 701-02 abbiano suggerito a Dante l'idea della sterilità e dello squallore. Si può rilevare che Brugnoli (p. 150) omette di parlare dei vv. 686-88 e dei vv. 698 sgg.: e il secondo parallelo è ben messo in risalto dal Parodi. Anche Paratore, che nel suo elenco segue Brugnoli, trascura di citare questi raffronti. E in seguito i due studiosi ne ometteranno altri, pure belli. Si può osservare, relativamente a questi paralleli ora visti, come per altri che seguiranno, che abbiamo proprio quei "confronti formali" di cui Brugnoli sottolineava la mancanza.

Quinci Letè; così da l'altro lato  
Eünoè si chiama [...].

L'opinione contraria di Brugnoli, secondo cui «non sussistendo il confronto formale la coincidenza dell'*unus fons* sul piano mentale deve considerarsi effimera», non sembra cogente. Abbiamo già visto una serie di elementi sicuramente ripresi da Seneca, ('cifra luminosa', Arpie, selva dei suicidi). Ogni elemento decisamente simile deve far pensare alla possibilità di confronti fra Dante e Seneca.

Del resto qui (a parte i nomi che, come è noto, sono sempre puri, purissimi accidenti) in qualche modo sussiste anche il confronto formale: «di fontana...» corrisponde ad *a fonte uno*, «esce» a *manat*; «quant'ella versa da due parti aperta» a *discors latex* (si noti che *latex*, il "flusso" della fontana, che non è con precisione "l'acqua", è reso da Dante con «quant'ella versa», mentre *discors* è reso, con simile perifrasi, anche se con leggero trasferimento di concetto, in «da due parti aperta»); «da questa parte con virtù discende...» ha per soggetto il Letè, come in Seneca c'è *alter*; infine «da l'altra di ogni ben fatto la rende» ricorda l'*at hic* di Seneca<sup>42</sup>.

Interessanti anche i vv. 735 sgg.<sup>43</sup>, in cui, come rileva Parodi (p. 244), si osserva rigidamente il contrappasso e che sembrano ricordare le «grandi coppie tragiche del Cocito dantesco».

L'osservazione in proposito di Brugnoli, (p. 150) «il che obbligherebbe, mi pare, a ipotizzare in Dante una conoscenza di Seneca tragico pari addirittura a quella di Virgilio!», rischia di essere una "petitio principii".

È il caso di soffermarci ora anche su un passo susseguente di *Herc. fur.*, precisamente i vv. 783 sgg., con cui inizia l'episodio di Cerbero:

---

42 Per i vv. 716 sgg. [...] *cingitur duplici vado / adversa Ditis regia, atque ingens domus / umbrante luco tegitur. hic vasto specu / pendent tyranni limina, hoc umbris iter, / haec porta regni. campus hanc circa iacet, / in quo superbo digerit vultus sedens / animas recentes dira maiestas dei. / frons torva, fratrum quae tamen speciem gerat / gentisque tantae, vultus est illi Iovis, / sed fulminantis: magna pars regni trucidis / est ipse dominus, cuius aspectus timet / quicquid timetur* [...] Parodi dice (p. 244): «In quell'imo recesso abita, tra i due fiumi, il re dell'Averno, Dite, cuius aspectus timet / Quicquid timetur»; Parodi continua parlando di ciò che in Seneca prefigura il 'contrappasso' dantesco. Per la definizione di Dite si può forse pensare a un accostamento a *Inf. V*, v. 4 «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia». «Orribilmente» ha la radice di *horreo*. L'alone di 'terrore' di cui è circondato Minosse richiamerebbe appunto quello di cui è circondato Dite, *cuius aspectus (aspectum A) timet / quicquid timetur* [...].

43 *Quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus / repetit suoque premitur exemplo nocens: / vidi cruentos carcere includi duces / et impotentis terga plebeia manu / scindi tyranni* [...].

hic saevus umbras territat Stygius canis,  
 qui terna vasto capita concutiens sono  
 regnum tuetur. sordidum tabo caput  
 lambunt colubrae, viperis horrent iubae  
 longusque torta sibilat cauda draco.  
 par ira formae [...]»<sup>44</sup>.

Parodi osserva che il *sordidum tabo caput* (v. 785) richiama «la barba unta ed atra» (e *atrum canem* si legge di Cerbero al v. 59); secondo Brugnoli, in Dante la barba e l'unto devono servire a designare «"il grottesco d'un parassita"» (Del Lungo)».

Già il Proto<sup>45</sup> desumeva in Dante la sicura conoscenza dell'episodio di Cerbero così come esso si sviluppa nel *Furens* (vv. 790 sgg.) dai particolari della citazione dantesca, *Inf.* IX, 94 sgg.:

Perché recalcitrate a quella voglia  
 a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
 e che più volte v'ha cresciuta doglia?  
 Che giova ne la fata dar di cozzo?  
 Cerbero vostro, se ben vi ricorda,  
 ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo.

Il v. 97 «che giova ne la fata dar di cozzo?» come avverte il Boccaccio, è parallelo a Seneca *Oedipus*, vv. 980 sgg. (*fatis agimur: cedit fatis*); il confronto sembra sicuro; Parodi, *Le tragedie di Seneca* (p. 249), rileva che, in genere, le citazioni di Seneca del Boccaccio, come quelle di Pietro di Dante, non sono proposte come fonti ma come paralleli. Ma non si può escludere che qui Boccaccio si riferisca a eventuali conoscenze precise di Seneca da parte di Dante. I testi delle tragedie, come si vedrà *infra*, erano diffusi, almeno in Europa. Anche Pasquini<sup>46</sup> cita questo riscontro tra alcuni paralleli, pur non ritenendolo cogente.

Il contenuto mitologico dei vv. 98-99 ben corrisponde, secondo Proto, al ricordo delle Furie (v. 54) «mal non vengiammo in Tesëo l'assalto».

Ma procediamo con ordine.

Virgilio colloca Cerbero, *ianitor Orci*, in un antro sanguinolento, in

<sup>44</sup> Al v. 784 E ha *trina*, al v. 788 *per ira*.

<sup>45</sup> «Atene e Roma», XI, 1908, pp. 43-44. Questo confronto è richiamato anche da PASQUINI, *Presenze di Seneca in Dante*, cit., p. 134.

<sup>46</sup> PASQUINI, *Presenze di Seneca in Dante*, cit., p. 134.

mezzo a ossa sparse (*Aen.* VIII, 296-297), creatura mostruosa, immane (*immanis*, *Aen.* IV, 417 e 423; *immania terga*, IV, 422), con il triplice collo irto di serpenti, intento a latrare contro qualsiasi intruso (*Aen.* VI, 417-425).

Ovidio sottolinea, di Cerbero, la bava velenosa (*Met.* IV, 501; VII, 416-424) e richiama il latrato del mostro (*Met.* IV, 501). Anche Seneca richiama i latrati di Cerbero (*Herc. furens*, 783-784)<sup>47</sup>.

Quando Ercole discende nell'Averno per liberare Teseo, Cerbero, con i tre colli legati da triplice catena, viene tratto fuori a forza dalla sede infernale: l'episodio è appena accennato, ma senza rilievo, in Verg. *Aen.* VIII, 296-297; è ripreso, con particolari più ampi in Ovidio, *Met.* VII, 408-415:

Illud Echidneae memorant e dentibus ortum  
Esse canis; specus est tenebroso caecus hiatu,  
Est via declivis, per quam Tiryntius heros  
Restantem contraque diem radiosque micantes  
Obliquantem oculos nexis adamante catenis  
Cerberon adtraxit; rabida qui concitus ira  
Implevit pariter ternis latratibus auras  
Et sparsit virides spumis albetibus agros.

e richiamato fuggacemente in IX, 185:

Forma triplex, nec forma triplex tua, Cerbere, movit?

Come si può vedere il rilievo più ampio all'episodio è dato, da Seneca, *Herc. furens*, nei vv. 783 sgg. citati sopra.

I particolari allusivi del testo dantesco non trovano fondamento nel testo di Virgilio<sup>48</sup> né in Servio. Al vanto delle Furie il *messo* risponde

---

47 Per questo particolare si veda anche GIORGIO PADOAN, s.v. *Cerbero*, in *Enciclopedia dantesca*, I, 1970, pp. 912-913, per questo particolare p. 912, col. b. Lo studioso richiama più volte Seneca e passi di Seneca, *Herc. furens*, accogliendo dunque la presenza di Seneca tragico nella *Commedia*. Seneca è richiamato da Padoan accanto a Virgilio, Ovidio, Lucano (p. 912, col. b).

48 Cfr. *Aen.* VI, vv. 417-23: *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat adverso recubans immanis in antro. / cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatam et medicatis frugibus offam / obicit. ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam, atque immania terga resolvit / fusus humi totoque ingens extenditur antro*. Un po' vago e inadatto a ispirare Dante mi sembra anche l'accenno contenuto nei vv. 392-96: *nec vero Alciden me sum laetatus euntem [...]. Tartareum illa manu custodem in vincla petivit / ipsius a solio regis traxitque trementem*. In Dante si insiste specialmente sul modo in cui Cerbero fu punito



ricordando la vittoria di Ercole<sup>49</sup>.

L'espressione del v. 99 e il richiamo allusivo dei v. 98 «se ben vi ricorda» sembrano proprio riferirsi con precisione, a diversi elementi della tragedia di Seneca.

Così in *Herc. fur.*, vv. 807 sgg., dopo che Cerbero ha lottato duramente ed è stato sconfitto, si dice:

Tum gravia monstri colla permulcens manu  
adamante texto vincit; oblitus sui  
custos opaci [...]

ai vv. 813 sgg. segue:

postquam est ad oras Taenari ventum et nitor  
percussit oculos lucis ignotae novus,  
resumit animos victus et vastas furens  
quassat catenas [...] <sup>50</sup>.

Le espressioni *colla permulcens manu [...]* *adamante texto vincit [...]*, *resumit animos victus et vastas furens* / *quassat catenas* rendono ragione dei versi di Dante ben più dei fugaci accenni del testo virgiliano e, sembra proprio, più anche dei passi di Ovidio *Met.* VII, 411 sgg. Cerbero, catturato da Ercole, dovette seguirlo incatenato per le città dell'Argolide<sup>51</sup>.

per essersi voluto opporre a Ercole. Ora questo è appunto in Seneca ma manca in Virgilio. E soprattutto manca in Virgilio l'opposizione che Cerbero fa ad Ercole, elemento cui è dato notevole risalto in Seneca e che solo può giustificare i vv. 97-9: «Che giova ne le fata dar di cozzo?[...] il mento e 'l gozzo». Non in Virgilio dunque, ma in Seneca è da cercare il modello dei vv. 94 sgg.

49 Proto richiama anche i vv. 1 sgg. dell'*Hercules Oetaeus* (l'accenno a Cerbero è ai vv. 23-24). Secondo il critico la vittoria di Ercole calzava a proposito perché ai mitografi medioevali poteva ricordare la discesa di Gesù Cristo all'Inferno, a liberare Adamo e gli altri e a legare Satana: Vangelo di Nicodemo A. VI, 2; B. VIII-IX. Nei vv. 98-99 c'è una allusione duplice: più scoperta quella riguardante la sorte di Cerbero (contenuto dell'*Hercules furens*); più coperta e letteraria la risposta al v. 54 («mal non vengiammo in Tesèo l'assalto»).

50 Al v. 814 *novus*, è congettura del Buecheler per *bonos* di A e *bono* di E. Al v. 815 A ha *vinctus*.

51 Cfr. *Herc. fur.*, vv. 57 sgg.: *at ille rupto carcere umbrarum ferox, / de me triumphat et superbifica manu / atrum per urbes ducit Argolicas canem. / viso labantem Cerbero vidi diem / pavidumque solem: me quoque invasit tremor, / et terna monstri colla devicti intuens / timui imperasse [...]*. Cfr. anche il v. 603: *portenta fugiens: hoc nefas cernant duo* e i vv. 646 sgg.: [...] *O magni comes / magnanime nati, pande virtutum ordinem, / quam longa maestos ducat ad manes via, / ut vincla tulerit dura Tartareus canis*.

Dopo i passi di Ovidio e di Seneca, che Dante potrebbe anche aver contaminato, è naturale che Cerbero ne portasse «ancor pelato il mento e 'l gozzo». Dante si riporta chiaramente, con allusione precisa, «Se ben vi ricorda», ad un momento centrale dell'azione del *Furens*. Sul valore delle allusioni nei poeti si veda G. B. Conte, *Memorie dei poeti e sistema letterario*, cit., soprattutto capp. 1 e 2 (§ 1-3)<sup>52</sup>.

In *Inf.* IX, 97-9 Dante ha così giustapposto due ricordi delle tragedie di Seneca, *Oedipus*, vv. 980 sgg. *Fatis agimur: cedit fatis* ed *Hercules furens*, vv. 770 sgg. e forse anche contaminato le raffigurazioni di Ovidio *Met.* e di Seneca *Herc. furens*.

L'espressione «ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo» ha tutt'altro che il valore generico di «è stato vinto». Certo Dante (cfr. *Inf.* VI, 13-18 e 22-23)<sup>53</sup> ha un po' trasformato Cerbero rispetto a Seneca (e Ovidio e Virgilio) per cui era solo lo *Stygius canis* (*Herc. fur.*, v. 783). Ma il demone ha conservato pur nell'antropomorfismo che Dante, come a tutte le creature demoniache, ha voluto attribuirgli, molti tratti

---

52 A confermare il valore puntualizzante dell'espressione dantesca anche in *Purg.* VI, 148 ritroviamo un'espressione «E se ben ti ricordi» con valore, pare, concreto e preciso. Con i vv. 126 sgg. inizia l'invettiva di Dante contro Firenze. Ai vv. 145 sgg. si legge: «Quante volte, del tempo che rimembre, / legge, moneta, officio e costume / hai tu mutato, e rinviate membre! / E se ben ti ricordi e vedi lume, / vedrai te somigliante a quella inferma / che non può trovar posa in su le piume / ma con dar volta suo dolore scherma». Mi sembra che «E se ben ti ricordi» si riferisca a fatti storici della città ben presenti appunto alla coscienza di Firenze contro cui il poeta sta scagliando la sua invettiva. A comprovare il valore puntualizzante e concreto di ogni espressione allusiva dantesca, anche fugace, valga il seguente giudizio del Tommaseo (Commento al *Purgatorio*, Milano, Pagnoni 1869, p. 196) citato da SCEVOLA MARIOTTI, *Il Cristianesimo di Stazio in Dante secondo il Poliziano*, in *Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, *Letteratura e Critica*, Roma, Bulzoni 1975, p. 154: «Tutte le invenzioni e gli accenni di Dante, anco i più strani, hanno fondamento in una qualche autorità che o sia la tradizione o ne porti sembianza». Mariotti aggiunge in nota (14): «cfr. anche Parodi "Bullettino Soc. Dant." n.s. 9, 1901-02, 313 (nella chiusa della recensione a scritti di Scherillo e Albini citati qui sotto)».

53 «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sovra la gente che quivi è sommersa. / Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e 'l ventre largo, e unghiate le mani; / graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra [...]. Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo, / le bocche aperse e mostrocci le sanne; / non avea membro che tenesse fermo. / E 'l duca mio distese le sue spanne, / prese la terra, e con piene le pugna / la gittò dentro a le bramose canne. / Qual è quel cane ch'abbaiando agogna / e si racqueta poi che 'l pasto morde, / ché solo a divorarlo intende e pugna, / cotai si fecer quelle facce lorde / de lo dimonio Cerbero, che 'ntrona / l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde». È invece azzardato forse pensare che nel gesto di Virgilio (*Inf.* VI, 23 sgg.) «[...] distese le sue spanne, / prese la terra, e con piene le pugna / la gittò dentro le bramose canne», vi sia un voler ricordare a Cerbero la terra in cui, vinto (nel *Furens*), il mostro immerse il muso: non più l'offa di Virgilio, ma proprio la terra, a ricordargli, come minaccia, una bruciante sconfitta.

dello *Stygius canis*, anche se il poeta gli ha associato, per così dire, la nuova immagine del suo demonio (che è ancora, però tricipite, e ha le tre teste canine).

Ben si comprende come Dante, richiamando le vicende del Cerbero di Ovidio e, soprattutto, quelle di Seneca, e avendo presente la nuova figura umanizzata, impieghi l'espressione «il mento e 'l gozzo»<sup>54</sup>. In Virgilio Enea scende nell'Averno per volere del fato; in modo simile anche l'*Hercules furens* di Seneca scende nell'Averno per realizzare la volontà del destino: la cattura di Cerbero è l'ultima delle dodici fatiche e, come tale, vittoriosa per volere del fato.

Anche un altro fatto può costituire conferma che i vv. 98-99 di Dante hanno qualche rapporto con Seneca. Nel canto X, come abbiamo visto, troviamo il confronto forse più bello tra Dante e Seneca, quello fra *Hercules Oetaeus* e Farinata, parzialmente proposto dal Parodi e poi, inspiegabilmente, ignorato dalla critica.

Il raffronto preciso del canto X (vv. 32 sgg.), a poca distanza dai vv. 94 del IX, potrebbe confermare che anche qui l'allusione di Dante è precisa, a maggiore ragione perché i canti IX e X furono composti intorno allo stesso lasso di tempo.

Parodi ha aggiunto successivamente un altro riscontro con il *Furens* davvero accettabile<sup>55</sup>.

Si raffronta *Inf.* XXXII, 8 («discriver fondo a tutto l'universo») con *Hercules furens*, 831: *iusserat mundi penetrare fundum*.

Anche questo confronto non è menzionato da Brugnoli<sup>56</sup>.

Infine i vv. 555 sgg. sono messi a confronto con *Purg.* VII, 32:

et cum Mors avidis, pallida dentibus  
gentes innumeras manibus intulit,    dai denti morsi de la morte avanti  
uno tot populi remige transeunt.

Anche questo confronto sembra fondato.

---

54 Anche in Ariosto, *Orlando Furioso* XIII, 28, Isabella di Galizia, narrando ad Orlando la difesa dal tentativo di violenza da parte di Odorico dice: «et adopera'vi sin l'ugne e il morso: / pela'gli il mento», anche qui con valore letterale.

55 In *Lingua e Letteratura* a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza 1957, vol. II, p. 358.

56 Parodi cita anche il v. 200: *famulae Ditis* che anticipa la qualificazione dantesca di «meschine de la regina dell'eterno pianto» *Inf.* IX, 43-4 (che è però la *Dominam Ditis*, di *Aen.* VI, 397). Che poi anche in Stazio, *Theb.* I, 85 sia detto di Proserpina *Tartarei regina barathri* non inficia la presupposizione di rapporto tra Dante e Seneca: Dante può aver 'contaminato' Seneca e Stazio.

Brugnoli, p. 149, dice: «Meglio Osea XIII, 14: *morsus tuus ero Inferne*». In Seneca e Dante abbiamo, secondo me in modo più cogente, in comune «morte» e «denti»: che poi il concetto potesse essere anche nelle Scritture è un altro discorso.

Come si è visto, l'*Hercules furens* costituisce un valido presupposto delle 'imitazioni' dantesche: è la tragedia a cui il poeta attinge in maggior misura.

In verità, per la discesa all'inferno che vi si attuava (vv. 650-829), poteva fornire spunti più numerosi delle altre tragedie<sup>57</sup>.

La *Phaedra* è forse da tener presente per il canto XVII del *Paradiso* con la profezia di Cacciaguida.

Nell'impostazione del discorso dantesco si ritrovano tre momenti fondamentali della tragedia. Leggiamo ad esempio i vv. 46-48:

Qual si partio Ipolito d'Atene  
per la spietata e perfida noverca,  
tal di Fiorenza partir ti convene.

*Noverca* è il termine con cui Fedra è designata per tutta la tragedia. In particolare un concetto affine a «perfida noverca» potrebbe essere ritrovato nei vv. 1191-94:

---

<sup>57</sup> Secondo Parodi, riguardo alle *Troadi*, per cui il Proto non propone alcun confronto, è invece probante il parallelo fra la dantesca «Ecuba trista, misera e cattiva» di *Inf.* XXX, 16 e i vv. 968 sgg. delle *Troadi*, accolto con il parallelo fra v. 20, «forsennata latrò sì come cane» e Seneca, *Agam.* 707 *rabida latravit* da RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «SD», XLI, 1964, pp. 13-4, paralleli respinti tuttavia giustamente da Brugnoli che richiama Ovidio (*Metam.* XIII, 404-575), come vedremo; più di recente, anche Pasquini, *Presenze di Seneca in Dante...*, cit., pp. 134-135, richiama, per *Inf.* XXX, 20, il modello ovidiano di *Metam.* XIII, 569 *latravit, conata loqui* «che si allarga a comprendere un contenuto tanto più ampio, con nessi particolari e inequivocabili [...]» (Pasquini cita poi *Metam.* 13, 404 e *Inf.* XXX, 13-15). Secondo Parodi anche *Inf.* XXX, 13-5: «E quando la fortuna volse in basso / l'altezza de' Troian che tutto ardiva, / sì che 'nsieme col regno il re fu casso», possono ricordare i vv. 6-7 di Seneca, *Troades: column eversum occidit / pol-lentis Asiae ...* e forse con il v. 15, i vv. 28 sgg.: *Testor deorum numen adversum mihi, / patriaeque cineres teque rectorem Phrygum [...]*, «L'Alighieri», VII, 1966, 1, pp. 98-9, Brugnoli contesta tutti questi rapporti e ne riafferma l'origine ovidiana (*Metam.* XIII, 404-575). Brugnoli ha ragione. Tuttavia mi sorge un dubbio: Brugnoli stesso riconosce (p. 98) che Ovidio «è del resto sfruttato certamente da Seneca». E il v. 16 di Dante è effettivamente molto vicino a Seneca *Troades*, vv. 988-89 *nunc victa, nunc captiva, nunc cunctis mihi / obsessa videor cladibus [...]* (in Ovidio, ai vv. 510-11, non richiamati dal Brugnoli, Ecuba dice: *Nunc trahor exul, inops...*). Che Dante abbia contaminato Ovidio con Seneca?

Audite, Athenae, tuque, funesta pater  
peior noverca: falsa memoravi et nefas,  
quod ipsa demens pectore insano hauseram,  
mentita finxi [...]

Per il secondo momento, vv. 52-53:

La colpa seguirà la parte offensa  
in grido, come suol; [...]

si può pensare ai vv. 719 sgg. di Seneca in cui Ippolito è appunto  
“offeso” e ingiustamente calunniato dalla nutrice:

NUTR. Deprensa culpa est. anime, quid segnis  
[stupes?  
regeramus ipsi crimen atque ultro impiam  
Venerem arguamus: scelere velandum est scelus;  
tutissimum est inferre, cum timeas, gradum.  
ausae priores simus an passae nefas,  
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?  
Adeste, Athenae! fida famulorum manus,  
fer opem! nefandi raptor Hippolytus stupri  
instat premitque, mortis intentat metum,  
ferro pudicam terret [...]

Infine nei vv. 55 sgg. di Dante si predice, con apostrofe, la serie di  
disagi a cui l'esule andrà incontro:

Tu lascerai ogne cosa diletta  
più caramente; e questo è quello strale  
che l'arco de lo essilio pria saetta.  
Tu proverai sì come sa di sale  
lo pane altrui, e come è duro calle  
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.  
[...]

in modo strutturalmente simile a quello con cui il coro, vv. 792 sgg.,  
apostrofa Ippolito (e si consideri che già nei vv. 777 sgg. il coro apo-  
strofa con *tu* anaforici la bellezza):

[...] tu fueras labor  
et tu causa morae, te dea noctium

dum spectat celeres sustinuit vias.  
 vexent hanc faciem frigora parcius, 795  
 haec solem facies rarius appetat:  
 lucebit Pario marmore clarius.  
 quam grata est facies torva viriliter  
 et pondus veteris triste supercili!  
 Phoebo colla licet splendida compares: 800  
 illum caesaries nescia colligi  
 perfundens umeros ornat et integit;  
 te fronte hirta decet, te brevior coma  
 nulla lege iacens; tu licet asperos  
 pugnacesque deos viribus audeas  
 [...]

Questi rapporti del testo dantesco con la *Phaedra* possono trovare conferma in un parallelo discusso dal Brugnoli che tuttavia lo giudica “scarsamente formale”. È il confronto n. 31:

<i>Phaedra</i> , v. 748	<i>Purg.</i> XVIII, v. 77
Nec tenent stellae faciem minores (di fronte alla luna)	facea le stelle a noi parer più rade, (detto della luna)

Questo parallelo è già proposto da Proto e da Parodi (p. 246 n. 2) i quali tuttavia, accanto ad esso, propongono un rapporto con *Medea*, vv. 96 sgg.:

et densi latitant Pleiadum greges  
 cum Phoebe solidum lumine non suo<sup>58</sup>  
 [...]

a cui il Parodi preferisce attribuire la paternità della succitata espressione dantesca<sup>59</sup>.

Se si tiene presente il passo della *Phaedra* in tutto il suo contesto (vv. 743-47), mi pare che si possa parlare anche qui di un confronto formale:

---

<sup>58</sup> Al v. 97 A legge *solitum* per *solidum*.

<sup>59</sup> Sul parallelo tra *Medea*, v. 627 *restitit torrens, siluere venti* (parole del Coro, sul canto di Orfeo), ma soprattutto 765-766 *Sonuere fluctus, tumuit insanum mare / tacente vento* (in bocca a Medea) e *Inf.* V, 96 «mentre che 'l vento, come fa, ci tace» PASQUINI, *Presenze di Seneca in Dante*, cit., p. 135, è piuttosto dubbioso.

pulchrior tanto tua forma lucet,  
 clarior quanto micat orbe pleno  
 cum suos ignes coeunte cornu  
 iunxit et curru properante pernox  
 exerit vultus rubicunda Phoebe  
 nec tenent stellae faciem minores

[...]

La luna, quasi a mezza notte tarda,  
 facea le stelle a noi parer più rade,  
 fatta com'un secchion che tutto arda.

*Phoebe* è la luna; «quasi a mezza notte tarda» rende in qualche modo *pernox*; «fatta com'un secchion che tutto arda» richiama rispettivamente *micat* = arda e *orbe pleno* = tutto; infine «facea le stelle a noi parer più rade» rende appunto *nec tenent stellae faciem minores*. Il confronto formale manca invece per *Medea*, vv. 96 sgg.

Se Dante conosceva *Phaedra*, 743-47 abbiamo un motivo in più per sospettare che dal contesto più ampio traesse spunti per il suo episodio di Cacciaguida.

Dell'*Agamemnon* il secondo emistichio del v. 49 è accostabile al *Par.* XI, 88:

[...] quid pudor vultus gravat?

Né li gravò viltà di cuor le ciglia

L'espressione "le ciglia" ha in Dante valore a un dipresso uguale a *vultus*, cioè 'espressione del volto'.

Parodi avverte che i vv. 64 sgg. sono già da Proto accostati a *Par.* XVI, 83 sgg.:

non sic Libycis syrtibus aequor  
 furit alternos volvere fluctus,  
 non Euxini turget ab imis  
 commota vadis

[...]

ut praecipites regum casus  
 Fortuna rotat.

E come 'l volger del ciel de la luna  
 cuopre e discuopre i liti senza posa,  
 così fa di Fiorenza la Fortuna:

Parodi rileva tuttavia che le furie del mare di Seneca sono nulla di fronte al dantesco «cuopre e discuopre i liti senza posa». Mi pare che questo confronto di Proto sia sicuro. Brugnoli, p. 157, non dice nulla a riguardo e accoglie, p. 158, il raffronto come buono.

Dal *Thyestes* già Torraca aveva citato i vv. 152 sgg. per la pena di Tantalos. Si può confrontare con *Purg.* XXIII, 67 sgg. e XXIV, 103 sgg.:

Di bere e di mangiar n' accende cura  
l' odor ch' esce del pomo e de lo

Stat lassus vacuo gutture Tantalus: [sprazzo  
impedet capiti plurima noxio che si distende su per sua verdura  
Phineis avibus praeda fugacior;  
hinc illinc gravidis frondibus incubat (XXIV, 103 sgg.)  
et curvata suis fetibus ac tremens parvemi i rami gravidi e vivaci  
alludit patulis arbor hiatibus d' un altro pomo, e non molto lontani  
per esser pur allora vòlto in laci.  
Vidi gente sott' esso alzar le mani  
e gridar non so che verso le fronde,  
quasi bramosi fantolini e vani  
che pregano, e 'l pregato non  
[risponde

'rami gravidì' ben corrispondono a *gravidis frondibus*<sup>60</sup>.

Per il *Thyestes*, c'è un altro raffronto formale, rilevato da Ronconi<sup>61</sup>; alla seconda parte del v. 248 si confronta *Purg.* VI, 116:

Nulla te pietas movet?                      e se nulla di noi pietà ti move

Non riesco a condividere, per questo confronto, la perplessità di Pasquini in *Presenze di Seneca in Dante*, che, pur richiamando il parallelo, p. 134, non lo cita, tra i confronti più probanti.

Un terzo possibile raffronto è quello rilevato da Contini tra l'Ugo-

---

60 Dice Brugnoli in proposito, p. 152, che al v. 155 i *recentiores* di Seneca (y) hanno *gravidis*, ma che si tratta di lettura umanistica, certamente posteriore a Trevet (che legge, con E, *gravibus*: Brugnoli per 'lapsus' dice *gravidis*): questa lettura sfugge all'*usus* dell'epiteto di Seneca (*Tro.* 36; 394; *H. Oe.* 492). Ma la lezione *gravidis* dei *recentiores* di Seneca potrebbe pur venire, credo, da qualche codice! Un confronto del Parodi su cui è difficile pronunciarsi è l'*Hercules Oetaeus*, vv. 1849 sgg.: *deriguit* (Gronovius: *deflevit* codd. *Alia mater ut toto stetit / succisa fetu bisque (fletu vixque* E) *septenos gregem* (Leo: *greges* codd.) / *deplanxit* (Leo: *declausit* E) *una: gregibus aequari meus ...* con *Purg.* XII, 37 sgg.: «O Niobè, con che occhi dolenti / vedea io te segnata in su la strada, / tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!». Brugnoli in proposito, p. 158, cita Stazio, *Theb.* VII, 353: *septem virilis sexus feminei*. Ma in questo passo manca forse il rapporto che c'è fra Dante e Seneca: sette e sette = *bisque septenos*; tuoi figliuoli spenti = *succisa fetu*.

61 RONCONI, *Per Dante interprete dei poeti latini*, cit., p. 14. Anche PARATORE, s. v. *Seneca*, E. D., cit., p. 159, accoglie il parallelo, come CONTINI, citato da Paratore, *ibid.*, p. 158. Meno affine *Herc. fur.*, 1269, *sive te pietas movet*.



lino dantesco e i passi del *Thyestes* di cui si è detto in apertura di questo lavoro. Anche nel caso di Thyestes-Ugolino, come nel caso di Cerbero, Dante ha voluto richiamare allusivamente la fonte utilizzata.

I confronti del *Thyestes* rendono molto probabile una conoscenza di tutta la tragedia, anche per il modo con cui Dante utilizza la sua fonte.

Vanno aggiunti a questi altri due paralleli proposti da Parodi e accolti dallo stesso Brugnoli che tuttavia li giudica, secondo me a torto, «scarsamente formali». Essi sono (numerazione di Brugnoli):

## 34

*Oedipus*, vv. 342-43

*Inf.* XII, vv. 22-24

[...] tauros duos	Qual è quel toro che si slaccia in quella
perpessus ictus huc et huc dubius	ch'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
[ruit	che gir non sa, ma qua e là saltella

Per spiegare Dante non basta, come dice Brugnoli, p. 154, Verg. *Aen.* II, vv. 223-24 (*fugit cum saucius aram / taurus et incertam excussit cervice securim*). Giustamente Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini*, «SD», 41 (1964), pp. 19-20, osserva che il toro nasce dalla sovrapposizione di due distinti modelli: il toro del libro II dell'*Eneide* e il toro dell'*Edipo re* di Seneca.

## 53

(Cito i due passi con ampiezza maggiore rispetto al Brugnoli):

*Hercules Oetaeus*, vv. 237-39

*Purg.* XII, vv. 88 sgg.

namque ut reluxit paelicis captae decus	A noi venìa la creatura bella,
et fulsit Iole qualis innubis dies	biancovestito e ne la faccia quale
purisve clarum noctibus sidus micat <sup>62</sup> ,	par tremolando mattutina stella.

C'è precisa affinità tra le due similitudini (rispettivamente vv. 238-39 e 89-90). In entrambi i casi la similitudine è applicata ad una 'creatura bella': Iole in Seneca e l'angelo in Dante; inoltre si veda «tremolando» e *micat*. Il confronto mi par buono e va ad aggiungersi

---

62 Al v. 238 E ha *innubis*; al v. 239 A ha *purumve claris*.

all'*Hercules* - Farinata.

Tralascio di riportare tutti gli altri confronti proposti dal Parodi perché sono discutibili e incerti (per essi rinvio al contributo dello studioso).

La mia opinione è che non debbano sussistere dubbi sulla utilizzazione da parte di Dante almeno di florilegi. Ma più in generale occorrerà tener conto dei risultati a cui sono pervenuti di recente gli studi sulla tradizione manoscritta delle tragedie di Seneca.

Mi riferisco non tanto ai lavori, pur utili, di Brugnoli stesso<sup>63</sup>, ma soprattutto ad un recente e fondamentale articolo di Richard Rouse<sup>64</sup>.

La conoscenza delle tragedie di Seneca è attestata in Francia nella *Apologia contra maledictos* di Guido di Bazoches (ca. 1146 - 1203) e nella *Biblionomia* di Richard de Fournival, composta tra il 1243 e il 1260; in Inghilterra la conoscenza del teatro di Seneca è attestata attraverso codici del testo "A" già presso il vocabolario di termini ecclesiastici di Alexander Nequam, scritto tra il 1200 e il 1211, e nell'*Ars poetica* di Gervais of Melkley, scritta circa nel 1206.

Della diffusione delle tragedie in Italia si discute alle pp. 116-120<sup>65</sup>.

---

63 *La tradizione di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medioevali*, «A. Linc. Memorie», cl. sc. mor. Ser. VIII, vol. III, fasc. 3 (1957), pp. 202-90. Sui florilegi medievali si veda, sempre di BRUGNOLI, *Le tragedie di Seneca nei Florilegi Medioevali*, «Studi Medioevali», 3<sup>a</sup> serie, anno 2<sup>o</sup>, fasc. 1, giugno 1960, pp. 138-52. In questo studio è attribuita molta importanza appunto ai florilegi (per il problema che vo trattando si veda specialmente p. 150: «Nel secolo XIII la fortuna di Seneca ingigantisce. Il suo nome entra nei programmi delle scuole. Già alla fine del XII secolo si parla in ambiente scolastico di Seneca tragico anche se soltanto come eco spesso incompresa delle citazioni dei florilegi. Ne è documento una nota di libri consigliati pubblicata dal Haskius dove il nome di Seneca tragico è per la prima volta introdotto ufficialmente fra gli "auctores" degli "accessus" [...]» e p. 151: «Col. XIV sec. la fortuna di Seneca s'afferma e definitivamente s'impone. I grandi centri universitari accolgono l'opera del Cordovese con un interesse su un piano diverso ma pur sempre simile a quello su cui aveva agito la curiosità degli scrittori politici del X secolo. Su queste coordinate dei nuovi interessi scolastici nasce il *Commentario* alla tragedia che il domenicano inglese Nicola Treveth compone nel secondo decennio del secolo XIV. La glossa trevethana attraverso un'accurata parafrasi del testo delle tragedie individua appunto e dichiara i 'loci', mitologici ed eruditi, dell'opera seneciana, convinto e cosciente l'autore dell'importanza e della necessità di divulgare tanto patrimonio antiquario [...]). Brugnoli fornisce nel suo articolo bibliografia abbondante e specifica alla quale rinvio. Ottimi anche gli spunti sulla diffusione della conoscenza di Seneca.

64 The "A" *Text of Seneca's Tragedies*, «Revue d'histoire des Textes», I, 1971, pp. 93-121 (per il problema che tratto cfr. specialmente le pp. 116-21).

65 A p. 116 Rouse accenna alla scoperta di E nel 1290 da parte del Lovati e dice che Geremia di Montagnone e Albertino Mussato agli inizi del XIV secolo (l'*Ecerinis* trionfa nel 1315) conoscevano un testo di "A" collazionato per alcuni casi con "E". In relazione alla scoperta di E è fondamentale lo studio di GIUSEPPE BILLANOVICH, *I primi umanisti e*

A p. 116 Rouse afferma che mentre l'*Etruscus* sembra essere stato copiato raramente, i manoscritti della tradizione *A* fortemente contaminati con lezioni di *E* appaiono nel primo Trecento e contribuiscono a formare il gruppo più vasto di trecento e più manoscritti rimasti. A p. 117 Rouse dice ancora che Philps ha suggerito, sulla base dei manoscritti *AB*, la possibilità che un secondo manoscritto *E* fosse conosciuto in Italia nel tredicesimo o quattordicesimo secolo. Giardina<sup>66</sup>, che ha compiuto il tentativo più valido per datare il gruppo *AE*, riconosce questo postulato fratello di *E* e fonte di *M*, *N*, *E* ed *O* in *S*. Lo stesso Giardina vede *S* come fonte di tutte le lezioni di *E* nei manoscritti *AE*. Infine, a p. 118, Rouse afferma di presupporre che la fonte *A* dei manoscritti *AE* sia stato un testo  $\beta$  inglese portato in Italia verso la fine del tredicesimo secolo o all'inizio del quattordicesimo. È anche probabile, come afferma Rouse a p. 119, che lo stesso Trevet abbia aggiunto al suo codice, disceso da *C*, alcune lezioni migliori da un testo *AE* in occasione della sua visita a Pisa o a Firenze avvenuta prima del 1304.

Dopo tutto ciò, tenuto conto che Lovati e Mussato leggevano le tragedie di Seneca, non si vede perché proprio nel caso di Dante, che pur dimostra in vari punti della *Commedia* conoscenza puntuale dello scrittore di Cordova, si possa essere certi che non abbia letto il teatro di Seneca.

C'è anche un'altra considerazione da fare. In Francia Seneca tragico è stato conosciuto prima che in Italia. Durante il suo soggiorno parigino Messer Brunetto Latini potrebbe aver sentito parlare delle tragedie di Seneca ed anche essere venuto in possesso di un codice delle tragedie o per lo meno essersi procurato copia delle stesse.

Con il ritorno di Latini in Italia questo codice (o copia che fosse) sarebbe giunto a Firenze e grazie a Messer Brunetto potrebbe Dante esser venuto a conoscenza di questa produzione teatrale così morale

---

le tradizioni dei classici latini, Friburgo, Edizioni universitarie 1953. Per i rapporti fra Dante e il cenacolo padovano si può anche vedere GIANFRANCO FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», LXXVIII 1965-66, pp. 483-505; dello stesso Billanovich. *Tra Dante e Petrarca. Umanesimo a Padova e a Verona e umanesimo ad Avignone*, in «Atti del Congresso internazionale di studi danteschi», Firenze 1966, pp. 349-76, specialmente p. 362; PETROCCHI, *La vicenda biografica di Dante nel Veneto*, in *Dante e la cultura veneta*, a cura di Vittore Branca e di Giorgio Padoan, Firenze, Olschki 1966, pp. 13-27 (parimenti in *Itinerari danteschi*, Bari, Adriatica 1969, pp. 119-141); per i rapporti infine fra Dante e Albertino Mussato si può vedere MANLIO DAZZI, *Il Mussato preumanista (1261-1329). L'ambiente e l'opera*, Venezia, Neri Pozza 1964, pp. 68-70.

66 Cfr. GIAN CARLO GIARDINA, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico (per un'edizione critica delle tragedie)*, in *Vichiana Rassegna di studi classici*, t. II (1965), pp. 31-74; per altri lavori di Giardina si veda ROUSE, *The A Text of Seneca's Tragedies*, cit., p. 93 n. 2.

da essere ben degna di imitazione accanto a Virgilio e agli altri classici.

Sono notevoli il rilievo, la libertà, l'ampiezza e la costanza delle rielaborazioni dantesche (ad esempio: contrappasso, selva dei suicidi, Cerbero, *Thyestes* - Ugolino, *Hercules Oetaeus* - Farinata), che ubbidiscono, rispetto ai testi di Seneca, non solo al criterio della 'costellazione', ma anche a quello della 'accumulazione' (ad una ripresa, in genere, tende ad aggiungersene un'altra, a non grande distanza di versi).

Le tragedie più riprese e, in certi punti, 'tradotte' da Dante sono: *Hercules furens*<sup>67</sup>, *Thyestes*, *Hercules Oetaeus*; meno frequenti i rapporti con *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, ancora più esigui ed incerti quelli con *Troades* e *Medea*. Non risultano riprese dall'*Octavia*<sup>68</sup>.

Abbiamo dunque ben più che i sette paralleli accolti dal Brugnoli. Quasi tutti gli elementi desunti da Seneca si trovano nell'*Inferno*. Il teatro di Seneca, a tinte forti e violente, era adatto, in effetti, a suggerire elementi per il mondo infernale.

Pare difficile ammettere che Dante si sia servito solo di florilegi, che avrebbero comunque dovuto essere molto ampi.

L'imitazione da Seneca, multiforme e commossa, sembra deporre – è una sensazione indefinibile ma precisa – per un libero attingere alle opere stesse e non per una soffocata, incerta e, per forza di cose, più unilaterale derivazione da *flores* o comunque da fonti indirette; talora sembra presupporre il contenuto dell'opera intera, come nel caso dell'*Oetaeus*, in cui Ercole rappresenta il 'sapiens' stoico, la cui morte contrasta in parte con l'atteggiamento precedentemente tenuto

---

67 Priva di fondamento sembra l'ipotesi che Dante abbia conosciuto direttamente solo l'*Hercules furens* ma non le altre tragedie. Si consideri la tradizione delle tragedie di Seneca, per cui vedi, oltre agli studiosi citati, anche G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier 1962<sup>2</sup>, pp. 126 sgg. e 385 sgg.: E (sec. XI), il *Vaticanus Lat.* 1769 (sec. XIV = V), l'*Ambrosianus* D 276 *Inf.* (sec. XIV = M), A (forse ancora del sec. XIII) con tutti i suoi numerosi apografi (più di trecento), tutti oscillanti tra il XIV e il XV secolo (tranne il *Parisinus* 8260 - sec. XIII = P e il *Cantabrigensis* 460 - XIII sec. = C), cioè tutti i codici da cui è costituita la nostra tradizione di Seneca tragico, avevano tutte le tragedie a noi conservate (anche se non sempre trasmesse nello stesso ordine; l'*Ottavia* manca in E). I codici attingibili nell'età di Dante (E, A, P, C) e altri eventuali apografi di E o di A avevano dunque tutte le tragedie: è del tutto improbabile che esistessero uno o più codici con una sola tragedia, il *Furens*. Se Dante aveva il testo del *Furens* aveva anche quello delle altre tragedie.

68 L'*Octavia* manca in E. Pensare che Dante, se davvero aveva il testo di Seneca tragico, dipendesse, direttamente o indirettamente, da E o da un suo apografo contrasterebbe forse con certi risultati che ci è parso di raggiungere, dai quali sembrerebbe che Dante sia vicino ad un testo della tradizione A.

dall'eroe, più vicino all'Ercole della tradizione, passionale e violento: anche in questo Dante ha, con felice intuizione, modellato sull'*Oetaeus* il suo Farinata, uomo di passione e d'azione, composto tuttavia nell'Inferno in una superiore indifferenza di fronte alla punizione divina.

Da certe corrispondenze del testo di Dante con A più che con E (e nel raffronto *Hercules* - Farinata e per gli altri paralleli) sembrerebbe di poter sospettare che l'eventuale testo di Dante fosse un codice della tradizione A. Ciò non sarebbe in contrasto con certi elementi raggiunti, come si è visto, dalla recente critica in relazione alla tradizione di Seneca tragico in Italia.

D'ora in poi si dovrà cercare se si possano stabilire altri paralleli fra Seneca e Dante e si dovrà almeno convenire che non è il caso di escludere 'a priori' una dipendenza diretta dell'Alighieri da Seneca<sup>69</sup>.

Università degli Studi di Trieste

---

69 BRUGNOLI, in *Ut patet per Senecam*, cit., pp. 146-47, addita giustamente, per il par. 10 dell'*Epistola* a Cangrande, la fonte delle spiegazioni etimologiche di *commedia* e *tragedia* in Uguccone da Pisa «dove non appare tuttavia il riferimento a Seneca e a Terenzio» (art. cit., p. 147). Dopo quanto si è visto cadono molte riserve circa l'autenticità *in toto* dell'*Epistola* a Cangrande che il Brugnoli nega e studiosi insigni, come Contini, Cecchini e altri, confermano. Mi sembra che anche le considerazioni finali del Brugnoli (pp. 161-63) secondo cui la citazione di Seneca nell'*Epistola* deriverebbe dal *Commentum* all'*Ecerinide* del Mussato scritto da Guizzardo di Bologna e Castellano di Bassano, vengano ora a perdere molta forza.



ANNA CERBO

## IL CANTO IX DELL'INFERNO

Nel canto IX dell'*Inferno* si descrive la Città di Dite collocata nel sesto cerchio, dove sono puniti gli eretici che giacciono dentro tombe scoperte e infuocate, collocate in una pianura ampia e deserta. Il canto, che forma un dittico col precedente, intreccia memorie letterarie e memorie bibliche, evocazioni dalle *Visioni* medievali e dalla letteratura escatologica musulmana: rappresenta una delle sintesi culturali più consistenti del poema dantesco.

Al di là della tecnica compositiva che si incentra su una situazione di contrasto tra i diavoli e l'angelo attorno a una città assediata e dei procedimenti teatrali basati sull'improvviso e sull'imprevisto cambiamento di scena, il canto merita attenzione per lo spessore allegorico<sup>1</sup>, per la tensione morale del pellegrino e per il senso anagogico di cui si impregna la scrittura poetica. Il racconto del viaggio si arresta per cedere il posto a drammatiche sequenze interiori. Dante torna ad esprimere la propria incertezza nell'impresa (come nel canto II), il timore che il viaggio non possa continuare. Racconta l'intensità della propria lotta interiore nell'itinerario a Dio, perché ritornano ulteriori impedimenti morali dopo quelli della selva. Buona parte del canto IX è la rappresentazione allegorica della guerra interiore di Dante *viator*. La tensione del pellegrino verso la salvezza si sente in più di un verso, nonostante le amplificazioni delle proprie difficoltà.

L'esordio del canto IX dell'*Inferno* continua e commenta l'*explicit* del canto precedente, in tono quasi sentenzioso, per creare maggiore effetto sul lettore: Virgilio, accortosi della sfiducia che il proprio tornare indietro vinto – dinanzi al rifiuto opposto dai demoni – aveva suscitato nel pellegrino, cercò di dissimulare subito il sentimento di ira, sforzandosi di riprendere in volto il suo colorito normale. Virgilio era rosso per l'ira (cfr. il v. 121 del canto VIII: «Tu, perch'io

---

<sup>1</sup> Cfr. SALVATORE SANTANGELO, *L'allegoria del canto IX dell'Inferno*, in *Saggi danteschi*, Padova, CEDAM 1959, e MARIO APOLLONIO, *Canto VIII*, in *Nuove letture dantesche*, Firenze, Le Monnier 1966, vol. I, pp. 217-222.

m'adiri, / non sbigottir»)² e Dante era diventato pallido e smorto per la paura. Il pallore di Dante reprime l'ira o vergogna e sdegno di Virgilio («ristrinse»=«ricacciò dentro», spiega Tommaso Casini)³.

Non interpreta così Lodovico Castelvetro, il quale dice che Virgilio aveva dimostrato di aver paura «a due segnali, cioè alla pallidezza ed alle parole», perciò per rassicurare Dante «cercò d'annullare subito i predetti due segnali», ritirando dentro di sé la pallidezza e cercando di «correggere» (traslato di *ricoperse*) «le prime parole, in apparenza dubitative, con le seconde affermative»⁴. Già a conclusione del canto precedente Castelvetro aveva chiosato a proposito dei versi *Tu, perch'io m'adiri, / non sbigottir*:

L'aver gli occhi *alla terra* e l'aver *le ciglia rase d'ogni baldanza* non sono segnali che altri s'adiri, ma sono segnali di paura, e che non gli venga fatto quello, che s'aveva diviso⁵.

Castelvetro osserva pure che la «pallidezza era colore nuovo in Virgilio, perché infino a qui non ha mai avuta paura, né mutato colore, se non ora»⁶.

Il *tornare in volta* è un traslato militare. Landino ricorda che un esercito era «messo in volta» quando era sconfitto e fuggiva voltando le spalle al nemico⁷; identico è il commento di Castelvetro («*Tornare in volta*. Questa è traslazione presa da uno esercito sconfitto, che fugga dalla faccia de' nemici»)⁸. Anche qualche altro canto inizia con un linguaggio militare.

Mi sembra opportuno notare la parola «viltà» al primo verso:

---

2 Si cita da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi per l'edizione nazionale della Società Dantesca Italiana, Torino, Einaudi 1975.

3 DANTE ALIGHIERI, *La "Divina Commedia"*, a cura di T. Casini, Firenze, Sansoni 1985, p. 56.

4 LODOVICO CASTELVETRO, *Sposizione di L. Castelvetro a XXIX canti dell'"Inferno" dantesco*, a cura di Giovanni Franciosi, Modena, Antica Tipografia Soliani 1888, pp. 115-116. Nel corso di questa "Lectura" sono stati utilizzati anche strumenti informatici, in particolare il database *I commenti danteschi dei secoli XIV e XVI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali 1999. Di volta in volta sarà indicata in nota l'edizione del Commento di riferimento dello strumento informatico.

5 Ivi, p. 114.

6 Ivi, pp. 115-116. Sul colore della pallidezza e sul suo «carattere figurale», già descritto da Dante prima del canto IX cfr. AULO GRECO, *Lectura Neapolitana. Inferno*, Napoli, Loffredo 1986, pp. 127-130.

7 CRISTOFORO LANDINO, *Comento di C. Landino fiorentino sopra la "Commedia" di Dante Alighieri*, Firenze 1481; Venezia 1536.

8 Cfr. *Sposizione*, p. 115.



«viltà» non «paura». All'inizio del canto IX Dante confessa la propria «viltà», quella stessa che nel canto II, 45, gli era stata rimproverata da Virgilio («l'anima tua è da viltate offesa»). Più che non far preoccupare Dante, Virgilio vuole che il discepolo non sia vinto dalla «viltà», ovvero dalla «pusillanimità». Non per caso nel canto precedente, v. 91, ritorna anche l'aggettivo «folle» («Sol si ritorni per la folle strada») che rinvia a «venuta folle» di *Inf.* II, 35; ed è altresì presente l'aggettivo «ardito» («che sì ardito intrò per questo regno») nel significato negativo, e non positivo di «buono ardire» di *Inf.* II, 131, che altrove troviamo in coppia con «forte» («ardito e forte» in *Inf.* XVI). Volutamente nel canto VIII dell'*Inferno* il Poeta ripropone la concentrazione semantica del II canto.

Non potendo guardare lontano per l'aria cupa e per la nebbia fitta, Virgilio si fermò per ascoltare, in attesa del messo celeste promesso: quel «tal che per lui ne fia la terra aperta» (VIII, 130), un essere divino, «sanza scorta». È senz'altro utile, per l'intelligenza del senso morale e spirituale dei versi danteschi, riportare l'interpretazione della seconda terzina data da Alessandro Vellutello:

E moralmente, sa l'umana ragione, come di sopra abbiamo già detto, che là, dove è la buona volontà, se avien che manchino l'umane forze, Idio supplisce col suo divino aiuto; ma l'occhio, cioè, ma l'umano intelletto, *per l'aer nero*, per l'intendimento oscuro, e *per la nebbia folta*, e per la molta ignoranza, *non lo potea menar a lunga*, non poteva intender quando, e come tal divino aiuto dovesse venire, per non esserne capace; e però si fermò ad aspettarlo, *com'uom ch'ascolta*, come uomo il qual aspetta di sentir venir quello, che non può vedere, non essendo la divina grazia cosa, che si possa discernere con l'occhio corporale, ma sì ben dentro l'animo sentire<sup>9</sup>.

La terza terzina, che è un parlare a sé di Virgilio, ha richiamato l'attenzione di quasi tutti i Commentatori che hanno colto nell'ambiguità della guida il dubbio di portare a compimento l'impresa, oltre ad indicare la forma metatetica di derivazione popolare, come ha fatto il Buti («Et è qui metatesi, figura di grammatica, per la quale si trascurano le lettere per la rima, o forse quello che noi diciamo *pugna* altro linguaggio dice *punga*, cioè *gara*»)<sup>10</sup>. La terzina si apre con

9 ALESSANDRO VELLUTELLO, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice 2006, tomo I, p. 348.

10 *Commento di Francesco da Buti sopra la "Divina Comedia" di Dante Allighieri*, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri 1858-62 (rist. anast., con premessa di

un'affermazione di Virgilio: «Pur a noi converrà vincer la punga» (è sicuro che noi vinceremo il contrasto), seguita dalla perplessità del Poeta latino resa attraverso la frase volutamente lasciata sospesa: «se no...», ma subito smentita: «Tal ne s'offerse. / Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!». Porena cogliendo in Virgilio un momento di dubbio, scrive: «Ma subito Virgilio tronca, e ripete parole di fiducia»<sup>11</sup>.

Quasi tutti i commentatori antichi, rifacendosi a *Inferno* II, vv. 85 sgg., leggono nell'indeterminatezza dell'espressione «Tal ne s'offerse» l'allusione a Beatrice. Alcuni esegeti vi leggono Dio, che permette il viaggio di Dante, oppure la Vergine che ebbe per prima il pensiero di venire in soccorso di Dante. Nell'edizione Petrocchi leggiamo «Tal ne s'offerse»<sup>12</sup> (cioè: 'così potente essere si offrì in nostro aiuto', come in *Inferno* I, 62: «mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco»). Il senso è questo: 'noi vinceremo la battaglia, perché se non la vincessimo, l'angelo non si sarebbe offerto di venire'. Nell'edizione Sanguineti, invece, si legge «Tal ne sofferse»<sup>13</sup>, cioè 'tale ce lo permise', 'tale sofferse che noi scendessimo quaggiù', oppure, secondo una lezione che lega il significato del verso alla esitazione precedente: «tale, di tanta forza è chi ci ha fatto resistenza...». Anche il Buti aveva voluto leggere «sofferse», ma con ben altro senso, ovvero con significato teologico:

Questa è una orazione imperfetta secondo il grammatico, che non ha verbo principale; ma ella si dee supplire in questo modo; cioè se non la vinceremo per noi, tal ne sofferse, cioè sostenne pena; e questo fu Cristo nostro Salvatore, che ce la farà vincere [...]»<sup>14</sup>.

Ci sono rimandi e corrispondenze espressive all'interno dei canti VIII e IX dell'*Inferno*. La forma «*Tal ne s'offerse*» è identica e altrettanto

---

Francesco Mazzoni, Pisa, Nistri-Lischi 1989). Sulla voce *punga* per *pugna* cfr. ERNESTO GIACOMO PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella "Divina Commedia"*, in *Lingua e Letteratura*, a cura di Gianfranco Folena, Venezia 1957, e ancora la *"Divina Commedia"*, commentata da Manfredi Porena, vol. I: *Inferno*, Bologna, Zanichelli 1957, p. 87, e M. PORENA, *Il canto IX* [1902], in *La mia Lectura Dantis*, Napoli, Guida 1932, p. 41.

<sup>11</sup> *Inferno*, a cura di Porena, cit., p. 87.

<sup>12</sup> *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. Cfr. ARRIGO CASTELLANI, *Tal ne s'offerse*, «Lingua nostra», XII (1953), p. 22. Cfr. ancora ANTONINO PAGLIARO, *Ulisce. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna 1966, II, pp. 571-76.

<sup>13</sup> DANTIS ALAGHERII *Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2001, p. 47.

<sup>14</sup> *Commento di Francesco da Buti sopra la "Divina Commedia" di Dante Allighieri*, cit.

indefinita come la forma di *Inferno* VIII, 105 «da tal ne è dato» («Non temer, che il nostro passo / non ci può tòrre alcun: da tal n'è dato»).

Nell'esclamazione del v. 9 («Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!») si esprime l'impazienza nell'attesa del soccorso celeste: *altri*, cioè quel *tal* del verso precedente e di VIII, 130. Dante fa vivere al pagano Virgilio il sentimento di attesa e di speranza, fondamentale per il cristiano e prova di fede. Il v. 9 suona quale invocazione della Grazia come nel *Purgatorio* di *san Patrizio*, quale sublime trionfo della fede sulla ragione. Alla vergogna della guida per la sconfitta, in presenza del discepolo, fa seguito la mortificazione di essere stato incapace di portare a termine il compito affidatogli da Beatrice. L'intento allegorico si fa chiaro: per scendere nell'*Inferno* la guida della ragione non è più sufficiente, diventa necessario il soccorso divino. Anche Dante, prima disorientato dall'opposizione dei diavoli, poi insospettito dalla reticenza con cui la guida aveva lasciato a metà la frase («se non...»), si preoccupa che Virgilio non possa guidarlo per i cerchi inferiori dell'*Inferno*. Pertanto, con estrema accortezza, rivolge al Poeta latino questa domanda generica ma ben mirata, in cui torna a definire la pena delle anime del Limbo, di essere cioè eternamente private della speranza di vedere Dio:

In questo fondo de la trista conca  
discende mai alcun del primo grado,  
che sol per pena ha la speranza cionca?<sup>15</sup>

Il sintagma metaforicamente pregnante «speranza cionca» rinvia a *Inferno* IV, 42, dove si legge: «che senza speme vivemo in disio», e per contrapposizione a «speranza buona» di *Inferno* VIII, 107. Virgilio intuisce subito il senso della richiesta e, per allontanare dal pellegrino ogni ombra di timore, finge di essere stato un'altra volta nelle mura della Città di Dite, anzi dice di essere disceso nella parte più bassa dell'*Inferno*, in virtù delle arti magiche di Eritone, alla quale fa cenno Lucano nell'episodio di Sesto Pompeo (*Pharsalia* VI, 507 sgg.). La finzione di un precedente viaggio agli Inferi si legge anche in *Aen.* VI, 562-565, in una situazione analoga, quando la Sibilla rassicura Enea di una sua discesa all'Averno per volontà di Proserpina. Per Aldo Vallone si tratterebbe di una «finzione pedagogica», all'interno di un poema con dichiarate finalità didattiche. Molti critici hanno tratto spunto da questi versi per avanzare l'ipotesi che Dante seguisse l'opinione popolare

---

<sup>15</sup> *Inferno* IX, vv. 16-18.

medievale circa i poteri magici del Poeta latino. Ma Domenico Comparetti<sup>16</sup> ha dimostrato che il Virgilio dantesco non va confuso col Virgilio delle leggende popolari, facendo notare che nei vv. 22-30 del canto IX egli è vittima dell'arte di una maga, piuttosto che mago<sup>17</sup>. Certo è che nell'episodio domina il fascino della letteratura classica, in particolare la suggestione della poesia epica di Virgilio e di Lucano, in funzione però di una ben solida visione cristiana che contrappone alla falsa resurrezione dei morti da parte della crudele Eritone quella vera ad opera di Cristo, che si legge per esempio in *Marco* 9, 2-10.

Il canto IX è stato definito il canto delle apprensioni e dei dubbi, delle debolezze e delle frequenti tensioni di Dante. Nei vv. 58-60 Virgilio continuerà a dubitare della saldezza di Dante dinanzi a Medusa e perciò gli coprirà gli occhi anche con le proprie mani. Solo il Messo celeste, per il quale Dante continuerà ad usare espressioni indefinite («fuggir così dinanzi ad *un* ch'al passo / passava Stige con le piante asciutte»)<sup>18</sup>, scioglierà intrighi e opposizioni, risolvendo ogni opposizione e vincendo disarmato sulla tracotanza dei nemici.

Al v. 31 Virgilio avvia la descrizione della Città di Dite («Questa palude che 'l gran puzzo spira / cigne dintorno la città dolente, / u' non potemo intrare omai sanz'ira»), destinata a interrompersi subito («E altro disse, ma non l'ho a mente»). Avendo rivolto l'occhio verso la sommità dell'alta torre, dove sono ritte le Furie infernali, il che moralmente significa che i suoi sensi sono oppressi da passioni e perturbazioni, Dante non presta più attenzione a quanto Virgilio gli dice, e quindi non riesce a memorizzare e a ricordare. La «città dolente», che in *Inferno* III, 1 indica l'intero Inferno, qui indica solo la Città di Dite. Questa è circondata dalla palude stigia che esala un fetido odore. Per come sono andate le cose (l'opposizione di «più di mille» diavoli che hanno chiuso la porta in faccia a Virgilio), nella Città di Dite non si potrà entrare «sanz'ira». I commentatori hanno colto in «sanz'ira» diversi sensi, cioè «senza un atto di forza», oppure «senza dolore, rammarico, affanno, tormento». Vero è che il verso 33 («u' non potemo intrare omai sanz'ira») rimanda a *Psalmus* 4, 5: «Irascimini et nolite peccare», perché qui si allude all'ira dell'uomo virtuoso dinanzi al male, come è per Virgilio dinanzi all'arroganza dei diavoli (VIII, 121) e come sarà per l'angelo risolutore che parlerà

---

16 DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, Seeber 1896, vol. I, pp. 289-290.

17 Su questa problematica si è soffermato UGO ZANNONI nella *Lectura Dantis Scaligera, Inferno*, Firenze, Le Monnier 1967, pp. 278-279.

18 *Inferno* IX, v. 80.

ai diavoli con disdegno e con giusta collera («pien di disdegno»)<sup>19</sup>.

A partire dal v. 34 comincia la parte più drammatica del canto IX, sullo sfondo una «scenografia apocalittica», scrive Marcazzan. Dante proietta all'esterno gli inganni le ombre e i tormenti della propria coscienza. I vv. 34-105 sono stati ampiamente letti e interpretati dall'esegesi letteraria e figurativa. Si trovano, per esempio, raffigurati in una miniatura di scuola fiorentina, fine secolo XIV: vi compaiono la porta di Dite, le tre Erinne sulla torre e l'angelo (Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vaticano lat. 4776)<sup>20</sup>. Nei versi appena ricordati Dante drammatizza «l'eterna lotta del bene e del male, l'eterna, immutabile e sempre attuale vittoria di Dio»<sup>21</sup>. Qualche commentatore, come il Rossetti, ha voluto vedere simboleggiato, nell'episodio di *Inferno* IX, persino l'esilio di Dante: nei diavoli i fiorentini che gli chiusero le porte della città di Firenze, nel Messo celeste Arrigo VII che solo avrebbe potuto riaprirle. Altri studiosi vi hanno letto un'esperienza militare, quella evocata anche nei vv. 94-96 di *Inferno* XXI.

«L'alta torre a la cima rovente», simbolo rispettivamente della superbia e dell'accensione dell'ira, attira l'attenzione di Dante pellegrino che si trova ad assistere ad uno spettacolo di terrore: la comparsa improvvisa sulla torre delle tre Furie infernali, macchiate di sangue, dall'aspetto e dalle movenze femminili, e cinte di idre verdissime, con serpenti e ceraste al posto dei capelli. Pietro di Dante evoca l'*Ecclesiaste* 27, 6 («effusio sanguinis in rixa superborum») per le Furie macchiate di sangue (v. 38) e il *Ps.* 57, 5 («furor eorum sicut furor serpentis») nei vv. 40-42. Nella descrizione teatrale, furiosa e rumorosa delle Furie (ciascuna si feriva il petto con le unghie, si percolava con le palme delle mani e tutte gridavano forte) Dante mette insieme memorie bibliche dei *Proverbi* («inter superbos semper iurgia sunt», «ubi superbia, ibi contumelia», «arma et gladii in manu superbi») e memorie della tradizione della poesia latina: Virgilio, *Aen.* VI, 570-572, VII, 324-329; Ovidio, *Metam.* IV, 451-454, 481-496; Stazio, *Theb.* 103-115. Ma assegna loro una diversa simbologia rispetto alla mitologia pagana per la quale erano le dee vendicatrici degli omicidi. Nelle Furie gli antichi vedevano personificata l'agitazione della coscienza dei malvagi. Dante le chiama «le meschine / de la regina de l'eterno pianto» (la parola *meskin* in arabo significa *povero*,

19 Cfr. *Inferno* IX, vv. 88-99.

20 A Roma, presso la Biblioteca Vaticana, vi è pure il *Disegno per il canto IX dell'"Inferno"* di Sandro Botticelli.

21 MARIO MARCAZZAN, *Canto IX*, in *Lecture dantesche. Inferno*, a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni 1955, p. 159.

nelle lingue neolatine, invece, tra i diversi significati assunse quello di *servo* e Dante usa la voce «meschine» con questo significato). Scrive Castelvetro che «*Meschine* sono servigiali e fanti, e così ancora oggidì si nominano le fanti in alcuna parte d'Italia, e specialmente in Valtellina»<sup>22</sup>. Per la paura che le Furie gli incutevano Dante si accostò a Virgilio in atteggiamento confidenziale e in cerca di protezione.

Commentatori antichi e moderni si sono impegnati nella interpretazione morale e allegorica della rappresentazione dantesca delle Furie: il peccato in generale e le diaboliche illusioni che distruggono dalla contemplazione delle cose divine; e ancora la superbia, l'ira, l'eresia, il rimorso. Pare più soddisfacente l'interpretazione dei commentatori Pietro di Dante e Benvenuto, secondo la quale nell'*Inferno* esse simboleggerebbero il rimorso e il tormento del rimorso<sup>23</sup>. Iacopo Alighieri (*Chiose alla Cantica dell'"Inferno" di Dante Alighieri attribuite a suo figlio Jacopo*), seguito dall'Ottimo (*L'Ottimo Commento della "Divina Commedia"*), spiegava che le tre Furie rappresenterebbero la «prava cogitatio», la «prava elocutio» e la «prava operatio». Lo Scartazzini vi vede simboleggiato l'impietramento della coscienza<sup>24</sup>. Il Pascoli l'accamento e la bestialità<sup>25</sup>.

Quanto alle tre Furie Benvenuto commenta:

Per comprendere il loro significato, bisogna brevemente sapere che queste tre Furie infernali sono da tutti i poeti rappresentate in numero di tre, perché da esse viene causato ogni male: con il pensiero, la parola e l'azione, per cui sono dette Aletto, Tesifone e Megera [...] e sono dette a ragione furie infernali, perché inducono l'uomo al furore e alla furia di ogni forma di delitto<sup>26</sup>.

Il portamento e l'aspetto femminile (l'edizione Petrocchi riporta «membra feminine», l'edizione Sanguineti trascrive «membra femmine») fanno allusione al fascino della tentazione, all'allettamento del peccato.

Ricorrendo sia alle fonti scritturali sia a quelle mitologiche, Dante mette in scena una sacra rappresentazione, o meglio il *bellum intesti-*

---

22 CASTELVETRO, *Sposizione*, cit., p. 120.

23 Per l'interpretazione delle Furie nella *Comedia* si legga GIOVANNI ANTONIO VENTURI, *Il canto IX dell'Inferno*, Firenze, Sansoni 1901.

24 GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI, *La "Divina Commedia" riveduta nel testo e commentata. Inferno*, Lipsia, Brockhaus 1874, 1900<sup>2</sup>.

25 GIOVANNI PASCOLI, *Minerva oscura* (1898) e *Sotto il velame*, Messina 1900, ora in *Prose*, II, Milano 1952.

26 BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Alagherii Comoediam*, curante Jacobo Philippo Lacaita, Firenze, Barbera 1887.

*num*, il travaglio spirituale che conduce alla salvezza; rappresenta come la tentazione, il peccato, i timori e le perplessità cerchino di ostacolare il proprio viaggio verso la salvezza<sup>27</sup>. Jacqueline Risset individua nelle Furie (figure di gruppo come i centauri) una «frenesia eccessiva e stupida», simile alla frenesia che «caratterizza la schiera dei diavoli di tradizione medievale intenti a trafiggere con roncigli i barattieri immersi nella pece bollente»<sup>28</sup>. In particolare l'episodio delle Furie, nel cui guardare verso il basso si coglie un ulteriore ricordo biblico, per esempio del *Psalmus* 16, 11 («Statuerunt oculos suos declinare in terram»), è segnato da una forte tensione drammatica e sembra imitare i toni drammatici della tentazione di Cristo da parte del diavolo in *Mt.* 4, 1-7. La propria esperienza è intesa da Dante come *imitatio Christi*. In questo momento del viaggio Dante *viator* non è solo spettatore, ma attore e attento a vigilare sulla guida. In questo senso il pellegrino della *Comedia* si avvicina al protagonista del *Purgatorio di san Patrizio* e al protagonista del poema persiano *Sayr al-'Ibâd ilâ 'l-Ma'âd* (*Il viaggio nel Regno del Ritorno*) di Sanâ'î<sup>29</sup>. Nei canti VIII e IX dell'*Inferno* si coglie il senso escatologico, salvifico del «ritorno dal viaggio», vivo nel poema persiano e nel *Purgatorio di san Patrizio*. Essendo ancora in vita Dante sa che, dopo il viaggio nell'aldilà, deve ritornare sulla terra, diversamente sarebbe dannato: «Pensa, lettor, se io mi sconsortai / nel suon de le parole maledette, / ché non credetti ritornarci mai» (VIII, 94-96).

Molteplici sono i significati che gli antichi e i moderni studiosi hanno attribuito a Medusa, dotata delle facoltà di impietrire, cioè rendere stupidi e insensati, quanti osano guardarla. Per il Lana è simbolo delle eresie; per Pietro di Dante (*Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris "Comoediam" Commentarium*) e per Benvenuto è il terrore con cui le Furie cercano di allontanare il pellegrino; per Iacopo di Dante è l'agire contro ragione; per l'Ottimo<sup>30</sup>, l'Anonimo (*Commento*

27 Sul *viaggio* di Dante a Dio, che ripropone, al pari di Bono Giamboni, le parabole di San Bernardo (anche se su un piano di missione divina) cfr. FRANCO CARDINI, *Psicomachia e guerra santa. A proposito di un trattato allegorico-morale duecentesco*, «Archivio Storico Italiano», 128, 1970, p. 93.

28 JACQUELINE RISSET, *Dante scrittore*, trad. di J. Risset, Milano, Mondadori 1984, pp. 100-103.

29 Il poema persiano si può leggere nella traduzione italiana a cura di Carlo Saccoccione, Parma, Pratiche Editrice 1993.

30 Nel *Commento* dell'Ottimo si legge: «Onde non senza cagione le Furie chiamano Medusa, cioè dimenticanza, che impedisca Dante d'entrare alla cognizione delle scienze d'*Inferno*, cioè della viltà delle cose mondane più note a noi, acciò che più non possa salire alla notizia delle men note, cioè delle cose celestiali, ma quello che ha veduto dimentichi». Cfr. *L'Ottimo Commento della "Divina Commedia". Testo inedito d'un contemporaneo del poeta citato dagli Accademici della Crusca*, a cura di Alessandro Torri, Pisa,

alla “*Divina Commedia*” del secolo XIV) e il Buti è l’oblio del male, la dimenticanza. Il Boccaccio, invece, riconosceva in Medusa l’allegoria della ostinazione nel male:

Delle quali cose possiamo al nostro proposito raccogliere sotto il nome di questa Medusa essere, come di sopra è stato detto, chiamata la ostinazione, in quanto essa faceva chi la riguardava divenir di sasso, cioè gelido e inflessibile<sup>31</sup>.

Da parte sua il Castelvetro così spiegava la premura di Virgilio nel far voltare indietro il discepolo e nel coprire anche con le sue mani gli occhi di Dante («...ed elli stessi / mi volse, e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi»)<sup>32</sup>:

Medusa adunque sono i beni del mondo; il vederla s’è porre in loro amore e fidanza; il rivolgersi a dietro s’è il fuggirgli di sua spontanea volontà; il chiuder gli occhi, che fa Virgilio a Dante con le mani, sono i consigli e i conforti degli uomini santi, che non ci lasciano indurre ad amarli<sup>33</sup>.

Vedere Medusa avrebbe significato la fine della contemplazione delle cose divine («Nulla sarebbe di tornar mai suso»). Tra i Commentatori moderni Carlo Salinari, Sergio Romagnoli, Antonio Lanza e Jacqueline Risset vedono in Medusa il simbolo del dubbio religioso, che paralizza la volontà umana e rende l’uomo insensibile come pietra; Auerbach (1971) vi coglie l’allegoria dell’oblio. Critici come Rossi, Pellegrini, Venturi, Steiner, Marcazzan intendono le Furie come

---

Capurro, 1827-29, 3 voll. (I red., secondo il ms. Laurenziano XL 19); rist. anast., con prefazione di Francesco Mazzoni, Bologna, Forni 1995.

31 Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la “Commedia” di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori 1965, p. 507. Molto interessante si fa l’esegesi boccacciana quando il Certaldese chiama in causa il *Salmo* CXVIII, 37 e l’*Ecclesiastes*, I, 2: «Era adunque a questo provocata Medusa, acciò che, veduta, cioè ricevuta nella mente dell’autore, lui avesse fatto sasseo divenire, e per conseguente ricevuto in inferno, cioè intorno agli essercizi terreni, e avesse lasciata stare la buona disposizione nella quale era entrato dietro alla ragione per acquistare i frutti celestiali. Ma ciò non poté avvenire, per ciò che la ragione il fece volgere in altra parte che in quella donde dovea mostrarsi il Gorgone, cioè il fece volgere ad altro studio che a riguardare le vanità temporali, e a porvi l’animo: il che pregava il Salmista quando dicea: “*Averte oculos meos, ne videant vanitatem*”, cioè con effetto riguardino le cose temporali, le quali son tutte vane, come dice l’*Ecclesiastes*: “*Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*”».

32 *Inferno* IX, vv. 58-60.

33 CASTELVETRO, *Sposizione*, cit., p. 122.



*rimorsi e Medusa come disperazione*<sup>34</sup>.

Il senso allegorico e il senso morale presenti nell'episodio dell'apparizione delle tre Furie e nel racconto successivo spiegano l'appello di Dante al lettore affinché abbia un «intelletto sano» – secondo quanto si legge nel *Convivio* IV, 15, 11, l'intelletto è "sano" «quando per malizia d'animo e di corpo impedito non è ne la sua operazione») –, invitandolo a uno sforzo di intelligenza per comprendere il senso riposto nei versi oscuri, che parlano di verità profonda che sta sotto il significato letterale.

Mario Marcazzan, cercando di «pesare, per quanto è possibile, le parole di Dante», osserva:

*strani* egli definisce i propri versi in ordine alla materia inusitata e favolosa ch'essi accolgono, non già in ordine all'allegoria e tanto meno al significato ch'essa adombra [...]. E quanto agli intelletti *sani*, credo Dante intenda molto semplicemente *non guasti e non fuorviati da errore*. Quale errore? Per Dante errore, nell'ordine religioso e morale, non può essere che il discostarsi dalla dottrina della Chiesa [...]<sup>35</sup>.

Dante sta affrontando la parte più difficile del suo viaggio infernale; vuole pertanto sottolineare i gravi ostacoli da superare per salvarsi, quali le tentazioni (i diavoli), il rimorso della vita passata (le Erinni), infine il dubbio religioso e la disperazione della salvezza (Medusa). Se l'Ottimo invitava il lettore a scovare il senso allegorico intenso e riposto nell'Appello di Dante al lettore:

In questa parte l'Autore rende attento lo lettore a ficcar lo intelletto a quello che si finge, e allegoricamente s'intende, e che è coperto dal velamento di quelli versi di sopra, li quali trattano di materia strana da noi, così perché è materia non usata, così perché questi esempi trattano di gente straniera da noi, cioè di quelle tre Furie, le quali per loro essere sono stranie, e non dimestiche nostre<sup>36</sup>,

il Castelvetro ne esplicitava il contenuto, dichiarando che «la dottrina,

---

34 Cfr. VITTORIO ROSSI, *Il canto IX dell'Inferno*, in *Il poeta dalla volontà eroica*, Bologna, Zanichelli 1919; FLAMINIO PELLEGRINI, *Inferno IX*, in *Lectura Dantis genovese*, Firenze, Sansoni 1904; VENTURI, *Il canto IX dell'Inferno, nel commento e nelle note*, cit.; CARLO STEINER, *La "Divina Commedia"*, Torino, Paravia 1921.

35 Canto IX, in *Lecture dantesche, Inferno*, cit., p. 165.

36 L'Ottimo Commento della "Divina Commedia", cit.

che s'asconde sotto il velame degli versi strani, s'è che non dobbiamo amare i beni di questo mondo, né guardargli, e non ci dobbiamo fidare delle forze nostre, ma dobbiamo ancora prendere consigli e conforti in fuggirgli da gli uomini, che ci sono stati dati da Dio per maestri e per guide»<sup>37</sup>.

L'arrivo del Messo celeste: «Ben m'accors'io ch'elli era da ciel messo», cioè inviato da Dio («de celo missus» si legge nell'*Epistola* ai Cardinali), in contrasto con i diavoli «dal ciel piovuti» in *Inferno* VIII, 83, è introdotto da un modulo virgiliano «E già» («E già venia su per le torbide onde / un fracasso d'un suon pien di spavento»), modulo che nel poema si alterna al modulo biblico «Ed ecco». Per la maggior parte degli interpreti si tratta dell'arrivo di un angelo; per alcuni, come Toffanin<sup>38</sup>, di Enea; per altri di Mercurio; per qualcuno di Cristo. Sia le onde torbide, sia il fracasso che desta spavento, come annuncio di un favore che Dio ci largisce, richiedono un'esegesi morale come questa di Alessandro Vellutello:

Dice adunque che già venia *su per le torbide onde*, intese per le triste e meste cogitazioni, di che abbiamo veduto la mente del poeta, per la resistenza fatta a la parte ragionevole da' ministri de le diaboliche, esser oppressa. *Un fracasso d'un suon pien di spavento*: perché i teologi [...] vogliono che *a principio*, quando questo favor divino discende in noi, dia spavento e terrore; ma che in fine assecuri e sia di molta giocondità<sup>39</sup>.

Il Messo divino è annunciato da un fracasso spaventevole, come in *At.* 2, 2, non diverso (in latino *haud aliter*) da un vento impetuoso per l'attrazione delle masse d'aria fredda verso quelle di aria calda. Il paragone ancora una volta trae ispirazione da Virgilio (*Aen.* II, 416-419 e *Georg.* II, 440 sgg.), da Lucano (*Phars.* I, 389 sgg.) e da Stazio (*Theb.* VII, 65 sgg.). L'evento naturale precede la manifestazione del soprannaturale che genera timore e sgomento. Per l'immagine del Messo, che «passava Stige con le piante asciutte», c'è una memoria interna alla *Comedia*: l'immagine delle anime dei savi che nel Limbo camminano sul fiumicello «come terra dura»<sup>40</sup>, e una memoria biblica, *Mt.*, 14, 25: il miracolo di Cristo che cammina sulle acque del lago di Tiberiade. Dante vuole rappresentare la superiorità e la sicurezza del Messo

<sup>37</sup> CASTELVETRO, *Sposizione*, cit., pp. 121-122.

<sup>38</sup> GIUSEPPE TOFFANIN, *Il canto VIII dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier 1960, pp. 17 sgg.

<sup>39</sup> La '*Comedia*' di Dante Alighieri con la nova esposizione, cit., pp. 357-358.

<sup>40</sup> *Inferno* IV, v. 102.

(sicuro della vittoria e giustamente sdegnato: *pien di disdegno*), libero da ogni legame col male. Più di mille anime dannate fuggono dinanzi al procedere della creatura celeste («Come le rane innanzi a la nimica / biscia...»)<sup>41</sup>. Anche questa similitudine, di derivazione ovidiana (*Metamorfosi* VI, 370-381) è fortemente realistica. L'«aere grasso» (dal latino *crassus* = *denso* e *pesante*), che il Messo rimuove con fastidio, passandosi spesso sul viso la mano sinistra (v. 84), è l'allegoria del vizio e del peccato.

Virgilio invita Dante a inginocchiarsi dinanzi al Messo, in segno di umiltà e di devozione («e quei fé segno / ch'i' inchinassi ad esso»)<sup>42</sup>, come dinanzi all'angelo nocchiero in *Purg.* II, 28 e all'angelo che custodisce la porta del Purgatorio (*Purg.* IX).

Il silenzio composto del Messo contrasta con la «stizza» e con la rumorosa ribellione dei diavoli («grande stuolo»: VIII, 69, «più di mille in su le porte»: VIII, 82). La sua *verghetta* è simbolo del trionfo, senza fatica, del bene sul male. Pietro di Dante ricordava l'episodio biblico del bastone di Aronne (*Nm.* 17) e l'Ottimo scriveva:

[...] dinota la giurisdizione, e signoria della quale Iddio investì questo Angelo, lo quale egli costituì in questo officio, sì che gli diede balia che pertenesse, e che fosse necessaria a ciò: e questa è la verghetta<sup>43</sup>.

Molto interessanti e acute sono le considerazioni di Riccardo Bacchelli sulla noncuranza del Messo celeste, dovuta, da una parte, all'imprudenza di Virgilio che ostenta una sicurezza illusoria, «in se stessa e teologicamente»<sup>44</sup>, alla «insufficienza di quei suoi lumi di ragione e d'esperienza» («Ben so il cammin; però ti fa sicuro»)<sup>45</sup>, al pari di quanto accadrà ancora in Malebolge<sup>46</sup>; dall'altra all'abbandono e alla sfiducia di Dante peccatore che dispera della propria salvezza. Questi sarebbe caduto «in quello stato che fu dell'uomo prima della salutare incarnazione di Dio nel Figliuol dell'Uomo». Ambedue, «fidando l'uno, diffidando l'altro», avrebbero chiuso quelle porte che la Grazia aprirà loro:

41 Per la similitudine con le *rane* cfr. anche *Inf.* XXII.

42 *Inferno* IX, v. 87.

43 L'Ottimo *Commento della "Divina Commedia"*, cit.

44 Cfr. RICCARDO BACCHELLI, *Da Dite a Malebolge: la tragedia delle porte chiuse e la farisa dei ponti rotti*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CXXXI, fasc. 393, 1954, pp. 1-33: pp. 14-16.

45 *Inferno* IX, v. 30.

46 Cfr. *Inferno* XXI e XXII.

La asserita sicurezza e conoscenza del cammino, ecco lo induce a trascurare, quasi lo ignorasse mentre pur ora ne ha ricevuta la prescienza e l'ansioso desiderio, il soccorso del «messo da cielo», ossia dalla Grazia, di quel «tal», ch'egli ha potuto mentovare soltanto in perifrasi: «altri»; «oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»[...]. La quale noncuranza (del Messo) significa pure, ultimamente, che non dovranno provocare un intervento, che è avvenuto in quanto la Grazia è infinita; ma essi ne hanno abusato: verità ultima, fatto perenne, giustizia arcana e imperscrutabile mistero<sup>47</sup>.

Nel canto IX i diavoli sono definiti «gente dispetta», spregiata (dal latino *despecta*), disprezzata da Dio. Il Boccaccio spiegava «dispetta» con «avuta in dispetto da Dio»; il Buti con «dispregiata da Dio». Si ribadisce la loro arroganza («oltracotanza»)<sup>48</sup>. A proposito della voce «oltracotanza» vale la pena di ricordare la nota di Aldo Vallone :

Il termine 'oltracotanza' (che non deve tradursi semplicemente con 'presunzione orgogliosa') si esplica meglio ricorrendo al suo valore etimologico di *ultra cogitatio*, di azione al di là d'ogni previsione<sup>49</sup>.

Si ricorda la vanità del loro «recalcitrare», come dire «dar di calcio» (Buti), resistere agli sproni, eco biblica degli *Atti degli Apostoli*, IX, 5; XXVI, 14 («calcitrare»)<sup>50</sup>, e si evocano con crudo realismo i danni subiti da Cerbero quando si oppose alla discesa agli Inferi di Ercole («Cerbero vostro, se ben vi ricorda, / ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo»)<sup>51</sup>. Successivamente, in *Inferno* XIV, v. 44, Dante chiamerà i diavoli «demon duri», cioè *ostinati*, proprio riferendosi a *Inferno* VIII, 82 sgg. («Maestro, tu che vinci / tutte le cose, fuor che' demon duri / ch'all'entrar della porta incontra uscinci»). Fin dalle prime battute nel canto VIII, v. 92 («provi, se sa...») i diavoli sfidano la legge divina con l'opporvi al viaggio di Dante. Nel canto IX dell'*Inferno* Dante evoca, per bocca del Messo, la discesa di Cristo agli Inferi e quella mitologica di Ercole e Teseo: *exempla* biblici e mitologici, a

---

47 BACCHELLI, op. cit., pp. 14-16.

48 *Inferno* IX, v. 93. In *Inferno* VIII, v. 124 Dante usa la voce «tracotanza»: «Questa lor tracotanza non è nova».

49 Il canto IX dell'*Inferno*, in *Nuove letture dantesche*, vol. I, cit., p. 240. Dante usa la voce aggettivale in *Paradiso* XVI, v. 115: «L'oltracotanta schiatta».

50 «Recalcitrare» intensifica il semplice *calcitrare* scritturale.

51 *Inferno* IX, vv. 98-99.

conferma della validità degli insegnamenti morali della mitologia pagana e della necessaria integrazione delle due culture.

Scene di diavoli che si oppongono al viaggio nell'oltremondo si leggono con molta frequenza nella letteratura medievale, così nel *Purgatorio di san Patrizio*, dove il pellegrino trionfa sulle loro insidie solo grazie alla fede, pronunciando infatti il nome di Cristo, come nella *Visio Tundgali*, la prima delle visioni del XII secolo, scritta in latino intorno al 1149 da un chierico irlandese. Tundalo, ostacolato da diavoli malvagi e violenti, è colto da grande paura, ma l'angelo che lo accompagna riesce a confortarlo e a vincere ogni difficoltà.

Il ritratto dei diavoli danteschi dei canti VIII e IX si completa nei canti XXI e XXII dell'*Inferno*, dove Dante ne mette in scena la malizia e la crudeltà, l'impazienza e l'inquietudine, e soprattutto il loro essere ottusi bugiardi e tentatori, attraverso un forte espressionismo di parole e di gesti che culmina con la zuffa tra Alichino e Calcabrina, in seguito alla beffa di Ciampolo di Navarra. Le coppie dei canti VIII-IX e XXI-XXII sono accomunate dall'uso di metafore militari che negli ultimi due canti sconfinano in una parodia dell'epico significativamente sconcia e volgare.

Al v. 106 riprende la narrazione e comincia la seconda parte del canto. Compiuta la sua missione il Messo scompare («Poi si rivolse per la strada lorda»). I due Poeti entrano nella Città di Dite che ha l'aspetto di una città militare e pagana. Agli occhi di Dante si presenta una distesa pianeggiante piena di avelli, uno sconfinato cimitero, tanto che gli vengono in mente due famose necropoli, quella di Arles, nella Provenza e assai nota nel Medioevo, e quella di Pola<sup>52</sup>, con la differenza che è molto più dolorosa la condizione delle tombe roventi della Città di Dite, nelle quali giacciono gli eretici: «li eresiarche» (il plurale in *-e* è assai frequente nell'italiano antico), cioè i capi e i fondatori di sette eretiche. Le tombe sono piene e sono più o meno roventi a seconda della gravità della colpa degli eretici che accolgono. Il canto IX dell'*Inferno* si chiude con l'immagine dei due Poeti che camminano tra i sepolcri e le alte mura della Città di Dite.

Le fiamme che avvolgono le arche degli eretici e ne costituiscono la punizione (fiamme "aliene" al pari della fiamma che lambisce le

---

<sup>52</sup> Ugo Zannoni fa notare che prima di Dante la necropoli di Pola non era stata mai ricordata in letteratura (*Inferno IX*, cit., p. 296). Cfr. pure CAMILLO DE FRANCESCO, *Dante e Pola*, «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia patria», vol. XLIV, 1933, pp. 1 sgg., e FRANCESCO SEMI, *Il soggiorno di Dante in Istria nell'ottobre del 1308*, Trieste, Tipografia G. Coana 1960.

palme dei piedi dei papi simoniaci in *Inf.* XIX) sono il contrappasso del fuoco della ragione che alimentò le eresie. Già il particolare delle «meschite» nel canto VIII, v. 70 (ovvero le chiese, le moschee, con allusione «al culto ed alla vita dei musulmani»)<sup>53</sup>, induce il lettore a immaginare un paesaggio popolato da infedeli. La voce «meschite», dall'arabo *masghid*, e l'altra «meschine» riferita a Furie (IX, 43), dall'arabo *miskin* che vale «povero», «schiavo», sono voci pagane indicative e conformi alla città militare, dove – scrive Aldo Vallone – «Pagani sono gli abitanti. Pagani gli usi, le prepotenze, le audacie, gli orgogli. Pagani e militari i simboli»<sup>54</sup>.

Sono stati opportunamente segnalati alcuni elementi comuni dei canti VIII e IX dell'*Inferno* con *Il Libro della Scala*. Enrico Cerulli e dopo di lui Maria Corti<sup>55</sup> hanno individuato alcune corrispondenze tra l'*Inferno* nel *Libro della Scala* e la Città di Dite nella *Comedia*.

La struttura dell'*Inferno* del testo arabo è quella di una città fortificata, con settantamila castelli di fuoco, settantamila sale anch'esse di fuoco e sette porte («tres chaudes», «ita calidissime») attraverso le quali vi si accede. Anche la Città di Dite dell'*Inferno* dantesco è una «fortezza», città vallata e cinta da mura di ferro infuocato, popolata da un esercito di diavoli come nella pittura e nell'immaginario medievale, con le sue «meschite» («vermiglie come se di foco uscite / fossero»)<sup>56</sup>, e con «un'alta torre».

Ecco come sono descritte le porte dell'*Inferno* nel paragrafo 176 del *Libro della Scala*, nella traduzione francese di Bonaventura da Siena:

[...] Et devant chasque de les portes devant ditz si a une grant compagne deables et d'omes, qui sunt tormentez en enfer. Et Nostre Sire Diex fait chasqun iour venir ces deables et ces homes par devant celles portes; et les fait regarder les biens, qui sunt en Paradis et par ceste monde. Et en ce qu'il les regardent, si lor redoblent les poines.

Ed ecco ancora come sono descritti i castelli di fuoco nel paragrafo 177 dello stesso *Libro*, sempre nella traduzione di Bonaventura da Siena:

53 Cfr. GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI, *Gli arabismi nelle lingue neolatine con speciale riguardo all'Italia*, Brescia, Paideia Editrice 1972, vol. I, p. 98.

54 ALDO VALLONE, *Il canto IX dell'Inferno*, in AA.VV., *Nuove letture dantesche*, cit., I, pp. 237-260: p. 246.

55 MARIA CORTI, *La "Commedia" di Dante e l'oltretomba islamico*, «Belfagor», L, n. 3 (1995), pp. 301-314.

56 *Inferno* VIII, v. 72.

Et par dehors ad chasque de celx portes, dever la part senestre, si sunt LXX mil montaignes tottes de feu. Et en chasque de ces montaignes sunt LXX mil fontaines de feu; et de chasque de ces fontaignes sordent LXX mil fluns de feu ausinc. Et sor chasqun de ces fluns si sunt LXX mil chasteaux de feu. Et en chasqun de ces chasteaux LXX mil sales de feu<sup>57</sup>.

Maria Corti ha individuato «corrispondenze» tra la Città di Dite (Dite è uno dei nomi che Dante, seguendo Virgilio, usa per Lucifero) e l'*habitatio dyaboli* nel paragrafo 150, *La dimora di Satana nel settimo inferno*, del *Libro della Scala*. Dal confronto dei testi risaltano le affinità delle due strutture:

E io: «Maestro, già le sue meschite  
là entro certe ne la valle cerno,  
vermiglie come se di *foco* uscite  
fossero». Ed ei mi disse: «Il *foco eterno*  
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,  
come tu vedi in questo basso inferno». Noi pur giugnemmo dentro a l'*alte fosse*  
che *vallan* quella terra sconsolata:  
*le mura* mi parean che *ferro* fosse.  
(*Inferno* VIII, vv. 70-78)

Io vidi più di mille in su le porte  
dal ciel piovuti [...].  
(*Inferno* VIII, v. 82)

Ver' l'*alta torre* a la cima rovente  
(*Inferno* IX, v. 36)

la condizion che tal *fortezza* serra  
(*Inferno* IX, v. 108)

passammo tra i martiri e li *alti spaldi*.  
(*Inferno* IX, v. 133)

*Valla* quidem circa hoc castrum  
existencia omnia sunt plena  
veneno multarum manerierum  
eciam diversarum; nam *muri*,  
*turres*, *menia* et *domus omnes*  
*castri* hujusmodi sunt de *igne*  
valde nigro, qui *ardet continue*  
in se ipso<sup>58</sup>. Et ex una parte  
*castri* est quedam *porta*, per  
quam vadit homo ad infernum  
magnum.  
(Il *Libro della Scala*, 150, trad.  
lat.)

È dunque veramente spessa e diversificata la stratificazione culturale dei canti VIII e IX dell'*Inferno* dantesco, come lo è la loro struttura retorica e linguistica in cui si inseriscono forme di reticenza inusitate

<sup>57</sup> La traduzione in francese e in latino di Bonaventura da Siena è riportata da ENRICO CERULLI nel suo volume *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia"*, Roma, Città del Vaticano 1949, p. 190.

<sup>58</sup> Cfr. *Inferno* XXI, vv. 16-17 («tal, non per foco ma per divin'arte, / bollia là giuso una pegola spessa...»).

nella prassi poetica, perifrasi, antitesi, metafore e similitudini che veicolano verità teologiche e scritturali, latinismi, arabismi e francesismi, voci e immagini militari, espressioni fortemente realistiche e popolarresche.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



ROBERTO MERCURI

## IL CANTO X DELL'INFERNO

Prima di affrontare la lettura del canto X dell'*Inferno*, va rilevata una serie di legami con il canto precedente, nel quale Dante descrive il proprio ingresso nella città di Dite. La parola **eresiarche** (*Inf.* IX, 127), un *hapax* nell'idioletto dantesco, anticipa prospetticamente il canto successivo; il plurale in E, applicato a un sostantivo maschile, si configura come un calco, di evidente solennità linguistica, sul plurale latino *poetae*. Non solo: il lessema rima con **arche** (in rima ricca con **carche**). Mi si consenta un *excursus* metodologico: non credo che ci si possa fermare alla semplice registrazione dei fenomeni testuali, ma che si debba intenderne di volta in volta il senso e il significato: in questo caso, ci troviamo di fronte non solo a un *hapax*, ma anche di fronte a una *Reimbildung* **arche:eresiarche:carche** (*Inf.* IX, 125-129) carica di allusività in quanto la rima, in questo caso per di più rima ricca (ARCHE:eresiARCHE:cARCHE), rappresenta all'occhio e all'orecchio la drammatica coincidenza fra eresia e tomba/morte.

Nel canto IX registriamo un appello ai lettori in cui Dante invita a decifrare il senso del racconto nascosto dietro «il velame de li versi strani», allo scopo, credo, di inquadrare l'incontro con gli eretici nell'ambito del mito classico che in questo modo viene a costituirsi come autorevole precedente che anticipa in modo figurale la materia del canto X offrendone il senso più profondo.

In questo senso appaiono rilevanti alcuni richiami:

a) l'accenno alla paura di Dante, dichiarata nel primo verso di *Inf.* IX («Quel color che viltà di fuor mi pinse») e denominata con il termine tecnico di “viltà”, opposto semantico di “nobiltà”, già usato all'inizio del viaggio (*Inf.* II, 45 e III, 15), qui a ribadire, a ridosso dell'incontro con i magnanimi eretici e superbi, la cifra del viaggio dantesco contrassegnato dall'acquisizione progressiva della magnanimità senza alcuna tracotante presunzione;

b) il ricordo della discesa di Virgilio in Inferno grazie alle arti magiche

di Eritone (Lucano, *Phars.* VI, 508-27), a evidenziare il parallelismo Dante – Enea in quanto anche la guida dell'eroe troiano, Sibilla, ricorda, come Virgilio, di essere stata una volta nell'Ade;

c) i miti di Teseo e Ercole, quest'ultimo citato addirittura dal messo celeste come vincitore di Cerbero e quindi come esempio di punizione dei tracotanti ribelli alla volontà divina, inseriscono il viaggio dantesco nella più autorevole tradizione mitologica e letteraria.

Ho avuto modo di sostenere<sup>1</sup> che solo attraverso l'analisi della fonte classica e biblica unitamente alla relativa glossa si può ricostruire in modo esaustivo la strategia della risemantizzazione dantesca; e proprio per quanto attiene ai personaggi di Teseo e Ercole, è illuminante il commento di Bernardo Silvestre:

Dicitur Theseus divinus et bonus: theos enim deus, eu bonus.  
Per hunc intelligimus rationalem et virtuosum. Hic ad inferos descendit secundum descensum virtutis. Alcides interpretatur fortis et pulcher per quem practicum accipimus qui gloria rerum gestarum pulcher est. Unde Hercules quasi gloria litis dicitur: her lis, cleos gloria.

(Bernardo Silvestre, *Commentum super sex libros Aeneidos*, ed. critica a cura di J. e E. Jones, Nebraska 1977, p. 56)

Ercole, dunque, rappresenta l'azione e Teseo la razionalità; i due aggettivi *rationalis* e *practicus* debbono aver indotto Dante a leggere i due eroi come simboli della vita attiva e della vita contemplativa, concetti richiamati alle soglie del Paradiso terrestre nelle persone di Lia e Rachele; e vale la pena di sottolineare che sia alle soglie del Paradiso terrestre, sia alle soglie della città di Dite è presente la figura di Proserpina, qui come regina dell'Ade, lì come Primavera prima del *raptus*. Contestualmente Dante ricorda lo scontro fra le Erinni e Teseo, sconfitto e poi liberato da Ercole; l'invocazione delle Erinni a Medusa, una delle Gorgoni, richiama la figura di Perseo che riuscì a neutralizzare lo sguardo pietrificante di Medusa tagliandole la testa.

Dante dunque, come Perseo, riesce a non farsi impetrare da Medusa; la criptica identificazione con Perseo connota Dante come l'intellettuale-poeta che agisce in base alla sapienza e all'eloquenza, dal momento che Mercurio e Minerva, protettori di Perseo, significano

---

<sup>1</sup> ROBERTO MERCURI, *Semantica di Gerione, Il motivo del viaggio nella "Commedia" di Dante*, Roma, Bulzoni 1984.

l'uno l'eloquenza, l'altra la sapienza:

Per Perseum vero virtus accipitur: Hic ausilio Palladis sue sororis et fratris sui Mercurii, id est sapientie et eloquentie, terciam sororem necat

(Bern. Silvestre, *Comm. super sex lib. Aen.*, cit., X, 5-7)

Inoltre, nel richiamare, alle soglie della città di Dite, Teseo e Ercole, Dante allusivamente stabilisce una stretta analogia con Enea, il quale, all'ingresso dell'Averno, evoca anch'egli Teseo e Ercole (*Aen.* VI, 121-122).

d) Il messo celeste, il quale definisce il peccato di eresia qualificandolo nel senso della superbia, appunto l'**oltracotanza** rimproverata ai diavoli e che ritroveremo nel canto successivo come elemento connotante Farinata e Guido Cavalcanti, ambedue "disdegnosi":

«O cacciati del ciel, gente **dispetta**»  
cominciò elli in su l'orribil soglia  
«ond'esta **oltracotanza** in voi s'alletta?  
Perché recalcitrate a quella voglia  
a cui non puote il fin mai esser mozzo,  
e che più volte v'ha cresciuta doglia?  
Che giova ne le fata dar di cozzo?  
Cerbera **vostro**, se ben vi ricorda,  
ne porta ancor pelato il mento e il gozzo».  
(*Inf.* IX, 91-99)

La connotazione, inoltre, di Cerbero attraverso il possessivo "**vostro**", *senhal* di appartenenza culturale, marca fortemente l'opposizione fede-ateismo/epicureismo e anticipa l'opposizione culturale e poetica fra Dante e Guido Cavalcanti, non a caso definito "**vostro**" da Dante (*Inf.* X, 63).

e) L'improvvisa apparizione del messo «pien di **disdegno**» (*Inf.* IX, 88) allude per contrasto al **disdegno** di Guido (*Inf.* X, 63); mentre il disprezzo divino subito dai dannati, «gente **dispetta**», allude a Farinata il quale mostra di avere l'inferno «in gran **dispetto**» (*Inf.* X, 36): insomma nel canto IX l'atteggiamento di disdegno è di Dio e del messo, nel canto X è degli eretici/epicurei.

f) l'anadiplosi del lessema "**martiri**" che dall'*explicit* di *Inf.* IX riecheg-

gia nell'*incipit* di *Inf. X* con un'intensificazione data dal fatto che la parola dal corpo del verso (*Inf. I*, 133) balza alla ribalta della rima (*Inf. X*, 2), ulteriormente evidenziata dal parallelismo chiastico dei due versi:

passammo tra i <b>martiri</b> e gli	<i>alti spaldi</i>
Tra 'l <b>muro</b> de la terra e li	<b>martiri</b>

g) la parola "arca" (*Inf. IX*, 125; *Inf. X*, 29) costituisce un legame semantico fra i due canti; essa indica le tombe infuocate nelle quali sono sepolti gli eretici e viene usata in senso straniante, in quanto nella tradizione biblica il termine è legato ai concetti di salvezza (l'arca di Noè *Heb. XI*, 7) e di giustizia (un'arca custodisce le tavole di Mosè, *Deut. X*, 1 sgg.).

Il canto è caratterizzato da un'orditura teatrale attenta alla prossemica, all'alternanza di primi e secondi piani e alle entrate e uscite di scena, modulate da un iniziale progressivo incremento dei personaggi, che diventano quattro nella parte centrale del canto, e da un altrettanto progressivo decremento dalla metà del canto alla fine in cui agiscono, come nell'*incipit*, due soli personaggi, Dante e Virgilio.

Il canto mette a fuoco il rapporto di Dante, da un lato, con il *milieu* intellettuale e letterario, rappresentato dalla fantasmatica figura di Guido Cavalcanti e, dall'altro, con quello politico di Firenze, rappresentato dalla sanguigna e imponente figura di Farinata degli Uberti. L'*incipit* del canto è costruito sulla mistione di suggestioni della letteratura classica e volgare:

Ora sen va per un secreto calle,  
tra 'l muro de la terra e li martiri,  
lo mio maestro, e io dopo le spalle.  
(*Inf. X*, 1-3)

Per la struttura formulare Dante si rifà a Brunetto Latini (*Or se ne va il maestro*, *Tesoretto* 2181-82; *Or va maestro*, *Tesoretto* 1183-84), mentre per il lessico richiama Virgilio (*secreti calles*: *Aen. VI*, 443).

Il riuso dell'espressione virgiliana risulta tanto più significativo se lo mettiamo in rapporto con il commento di Bernardo Silvestre, per il quale i *secreti calles* sono le vie negative attraverso le quali si perviene all'amore («*calles viae... sunt vitia quibus ad amorem venitur*»; e, infatti, il tema dell'amore è sotteso all'intero canto, l'amor patrio (Farinata), l'amore paterno (Cavalcante), l'amore lirico, espres-

so antifrasticamente dal disdegno di Guido. In questo senso indicativo il riuso, con intento allusivo, di rimanti tipici di Guido (**martiri:giri**) e della *Reimbildung* **come:nome:lume** evocatrice della canzone averroista *Donna me prega*, incentrata sul problema della natura d'amore; la polemica con Guido si iscrive in quella contro gli atei epicurei e materialisti «che l'anima col corpo morta fanno»: nell'individuazione del peccato e dei peccatori Dante marca la relazione fra epicureismo e morte attraverso il parallelismo fra "cimitero" e "seguaci", ai quali è riferito lo stesso aggettivo possessivo: **suo** cimitero – **suoi** seguaci.

Il primo incontro è con Farinata, il quale apostrofa Dante in nome della comune patria: «O toscò» (v. 22), riconoscendogli la qualifica di poeta, e quindi l'«altezza d'ingegno» (v. 59) in qualche modo negata, poco dopo, a Guido Cavalcanti, attraverso l'espressione «parlando onesto» (v. 23) denotativa del poeta<sup>2</sup>. La solennità dell'episodio si evince anche dalla commistione di formule linguistiche tipiche della tradizione classica e di quella biblica: infatti, l'espressione «la tua loquela ti fa manifesto» è citazione di Mt XXVI, 73 in cui Pietro rinnega per la terza volta Cristo; Dante, al contrario, non si nasconde e rivendica con fierezza la sua appartenenza politica («non gliel celai ma tutto gliel'apersi» v. 44); tale atteggiamento di fiera coerenza viene attribuito anche a Farinata, magnanimo per aver difeso Firenze al di sopra della lotta delle fazioni. L'affermazione di Farinata di essere stato «troppo **molesto**» (v. 27) alla sua patria richiama le parole di Dio il quale rimprovera al popolo di Israele l'ingratitude:

Popule meus, quid feci tibi? Aut quid **molestus**  
fui tibi?

(*Mich.* VI, 3)

Su questa base Dante suggerisce un'identificazione di sé con Farinata all'insegna dell'amore patrio, dato che la formula di Michea era stata usata nell'*incipit* della perduta epistola dantesca ai Fiorentini e dato che Cacciaguida definisce la voce di Dante "**molesta**" per indicare la qualità profetica della sua poesia:

Ché se la voce tua sarà **molesta**  
nel primo gusto, vital nodrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta  
(*Par.* XVII, 130-32)

---

<sup>2</sup> Cfr. il «parlare onesto» (*Inf.* I, 113) con cui Beatrice chiama Virgilio, detentore, appunto, della «parola ornata» (*Inf.* II, 67) della poesia.

D'altro canto, ad anticipazione della caratura morale di Farinata, egli era stato nominato insieme a Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari fra gli uomini "degni" che «al ben far puoser gli ingegni» (*Inf.* VI, 79-81): la rima **degni:ingegni** coincide con quella **disdegno:ingegno** di *Inf.* X, 59-63, forse a rimarcare l'indegnità di Guido: il fatto che Guido non è con Dante di fatto lo esclude da quell'**altezza d'ingegno**, alla quale si rivolge nell'iniziare il viaggio, invocando insieme alle Muse appunto l'**«alto ingegno»**, *Inf.* II, 7).

Virgilio infonde coraggio a Dante invitandolo a avvicinarsi a Farinata e a parlargli senza infingimenti o esitazioni :

Ed el mi disse: «Volgiti! Che fai?  
Vedi là Farinata che s'è dritto:  
da la cintola in su tutto 'l vedrai».  
Io avea già il mio viso nel suo fitto;  
ed el s'ergera col petto e con la fronte  
com'avesse l'inferno a gran dispetto.  
E l'animose man del duca e pronte  
mi pinser tra le sepolture a lui,  
dicendo: «Le parole tue sien conte»  
(vv. 31-39)

"Conte" ha una carica polisemica che da un lato allude alla qualità del dettato di Dante, il cui parlare "onesto", riconosciuto da Farinata, deve essere all'altezza della situazione e, dall'altro, indica la volontà di chiarezza di Dante: infatti, la frase di Virgilio «tutto 'l vedrai» (v. 33), ricalcata da Dante («tutto gliel'apersi» v. 44), indica l'offrirsi di Farinata e la disponibilità di Dante, a un confronto a tutto campo dai toni duri, ma senza omissioni o compromessi. Anche la prossemica rivela l'essenza dei personaggi: l'uscita dall'arca «dalla cintola in su» (v. 33), lo scambio di sguardi («io avea già il mio viso nel suo fitto» v. 34), l'ergersi di Farinata «col petto e con la fronte» (v. 35) sono tutti elementi che qualificano il magnanimo<sup>3</sup>.

L'inizio del dialogo è bruciante:

Com'io al piè della sua tomba fui,  
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,  
mi dimandò: «Chi fuor li maggior tui?»

---

3 In questo senso Farinata sembra essere un'anticipazione che fa risaltare la micro-psichia dei papi simoniaci, che verranno raffigurati con le parti basse del corpo, appunto dalla cintola in giù, che fuoriescono dai "fori" (*Inf.* XIX, 14), riduzione parodica delle solenni "arche" degli eretici.

Io ch'era d'ubidir disideroso,  
 non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;  
 Ond'ei levò le ciglia un poco in suso;  
 poi disse: «Fieramente furo avversi  
 a me e a miei primi e a mia parte,  
 sì che per due fiata li dispersi».  
 «S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogne parte»  
 rispuosi lui «l'una e l'altra fiata;  
 ma i vostri non appreser ben quell'arte».  
 (vv. 43-51)

L'avverbio "fieramente" occupa buona parte dell'endecasillabo con accento di sesta (fieraménte) che espande il suono nasale labiale (M) nei versi successivi: «**a ME e a Miei priMI e a Mia parte**» è una struttura tricolica legata da polisindeto (E) con dilatazione nella vocale A, con sottolineatura dell'opposizione fra Dante e Farinata mediante il chiasmo **miei primi/maggior tui**, che rivela la forte contrapposizione dei due aggettivi possessivi, indicatori di appartenenza politico-culturale.

Il dialogo fra Farinata e Dante viene interrotto da un'anima che con fatica emerge dall'orlo della tomba; si tratta di Cavalcante, il padre di Guido Cavalcanti.

L'incontro con Guido Cavalcanti per interposta persona, quella del padre Cavalcante, costituisce l'occasione per delineare un modello poetico e letterario ed esprimere una tipologia della cultura.

Dante, nell'incontro con Cavalcante, vuole definire la propria esperienza poetica che, nata in Firenze nell'ambiente stilnovistico a stretto contatto con Guido Cavalcanti, si era andata evolvendo – in uno con le vicende politiche che lo avrebbero portato all'esilio – verso il superamento dello stilnovo, verso la formulazione di una poetica del volgare e verso la creazione di una poesia che travalicasse i limiti del genere lirico e ambisse a un respiro universale.

La presenza di Cavalcante fra i seguaci di Epicuro ha lo scopo di alludere alla figura umana e intellettuale del figlio Guido; l'incontro con il padre serve a puntualizzare i rapporti di Dante con Guido e con ciò che egli rappresenta. Si tratta dunque di un episodio cifrato, costruito secondo un codice che dobbiamo svelare partendo da alcune spie che Dante usa per comunicare in modo criptico il proprio messaggio ipercodificato, il quale allude al gergo della lirica cortese, in particolare stilnovistica:

Allor surse a la vista scoperchiata  
 un'ombra, lungo questa, infino al mento:  
 credo che s'era in ginocchie levata.

Dintorno mi guardò, come talento  
 avesse di veder s'altri era meco;  
 e poi che 'l sospecciar fu tutto spento,  
 piangendo disse: «Se per questo cieco  
 carcere vai per altezza d'ingegno,  
 mio figlio ov' è? e perché non è teco?».

E io a lui: «Da me stesso non vegno:  
 colui ch'attende là, per qui mi mena  
 forse cui Guido vostro ebbe a disdegno».

Le sue parole e 'l modo de la pena  
 m'avean di costui già letto il **nome**;  
 però fu la risposta così piena.

Di subito drizzato gridò: «**Come?**  
 dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?  
 non fiere li occhi suoi lo dolce **lume?**».

Quando s'accorse d'alcuna dimora  
 ch'io facea dinanzi a la risposta,  
 supin ricadde e piu non parve fora.

(vv. 52-72)

L'uso del lessema "vista" per indicare l'apertura dell'avello è indicativo dell'importanza, nel canto, della metafora visiva: è anche il gioco degli sguardi che caratterizza i personaggi; mentre Farinata guarda in modo intenso («guardommi un poco» v. 41) e Dante altrettanto («io avea già il viso mio nel suo fitto» v. 35), Cavalcante non guarda direttamente («dintorno mi guardò») e con fare incerto e impaurito («sospecciar»); e mentre Farinata parla in modo deciso, Cavalcante parla piangendo.

Tutto il canto è all'insegna del campo semantico della vista che struttura parallelismi e opposizioni: gli eretici vedono «come quei c'ha mala luce» (v. 100), in antitesi a Beatrice «il cui bell'occhio tutto vede» (v. 131), simbolo della perfetta conoscenza di contro alla conoscenza imperfetta degli eretici. La stessa espressione «non fiere li occhi suoi lo dolce lume?» rimanda alla metafora del ferimento d'amore tipica della poesia di Guido, fondamentale anche nel carteggio fra Dante e Guido.

L'espressione allude a una metafora di largo uso dai siciliani agli stilnovisti, in cui la metafora del ferimento è un caso particolare della più generale teoria pneumatologica secondo la quale gli occhi costituiscono la via di passaggio degli spiriti. È certo che Guido, il quale non è



colpito dal «dolce lume» e quindi non vede, è antitesi sia di Dante, che potrà vedere il «dolce raggio» di Beatrice, sia di Beatrice, «che tutto vede» e che a sua volta è antitesi degli eretici che vedono «come quei c'ha mala luce» (v. 100):

quando sarai dinanzi al dolce raggio  
di quella il cui bell' occhio tutto vede,  
da lei saprai di tua vita il viaggio.  
(vv. 130-132)

L'opposizione fra l'uomo che è illuminato e quello che non lo è, fra il sapiente e lo stolto, è centrale nella Scrittura, ad esempio nell'*Ecclesiaste* («sapientis oculi in capite eius; stultus in tenebris ambulat», *Eccle.* II, 14); per cui Dante, che è illuminato dal «dolce raggio», è figura del *sapiens*, Guido, che non è illuminato dal dolce lume, è figura dello *stultus*.

Il timore di Cavalcante che Guido non veda il «dolce lume» esprime in forma criptica la sconfessione da parte di Dante di Guido come caposcuola e costituisce una velata replica a Gianni Alfani («Po' fa' si ch'entri ne la mente a Guido / perch'egli è sol colui che vede Amore») allo scopo di smantellare il mito di Guido *leader* dello stilnovo fiorentino, operazione che Dante espliciterà nel canto XI del *Purgatorio*.

Sul motivo del «vedere amore» viene intessuta nel carteggio degli stilnovisti una fitta trama di allusive botte e risposte; c'è un sonetto assai significativo in cui Guido si rivolge a Dante (*Se vedi Amore, assai ti priego Dante*) perché si accerti che Lapo non sia di quelli che simulano la passione amorosa, ciò che costituisce un segno di incrinatura all'interno del gruppo; ricordiamo che Lapo e Guido sono i protagonisti del *plazer* dantesco *Guido, i' vorrei*, sonetto precedente a quello in cui Guido attacca Dante apertamente e in modo alquanto violento e deciso:

I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte  
e trovoti pensar troppo vilmente:  
molto mi dòl della gentil tua mente  
e d'assai tue virtù che ti son tolte.  
Solevanti spiacer persone molte;  
tuttor fuggivi l'annoiosa gente;  
di me parlavi sì coralemente,  
che tutte le tue rime avie ricolte.  
Or non ardisco, per la vil tua vita,

far mostramento che tu' dir mi piaccia,  
 né 'n guisa vegno a te, che tu mi veggi.  
 Se 'l presente sonetto spesso leggi,  
 lo spirito noioso che ti caccia  
 si partirà da l'anima invilita .

Ora qui, l'invilimento è ascripto alla deviazione dal solco cavalcantiano («di me parlavi sì coralemente / che tutte le tue rime avie ricolte») e al parallelo accostarsi di Dante ad altre forme di sapere e ad altri ambienti culturali («persone molte», estranee al dominio d'amore e, forse, personaggi della vita politica e culturale; «annoiosa gente», «le scuole de li religiosi e le disputazioni de li filosofanti» di cui si parla in *Cv.* II, XII, 7); tutto questo è espresso attraverso l'affermazione che Dante non riesce a vedere Guido. L'immagine di Guido che non vede il «dolce lume» è una puntuale risposta di Dante, un ribaltamento dell'accusa di indegnità a vedere: Guido, cioè, accusava Dante di non essere più in grado di vedere lui, il suo magistero di poeta e quindi Amore, e ora Dante accusa Guido di non essere in grado di vedere il «dolce lume», immagine per Dante della nuova forma di Amore del tutto diversa da quella concezione pessimistica, drammatica e angosciosa di Guido.

Dante con l'immagine del «dolce lume» che non colpisce gli occhi di Guido vuole alludere alla concezione cavalcantiana dell'amore come oscurità<sup>4</sup> e dichiarare il proprio dissenso dalla concezione tragica e pessimistica che Guido ha dell'amore. L'oscurità, l'assenza di luce è, infatti, la cifra cromatica della poetica materialistica<sup>5</sup> e drammatica di Guido, basata su una rappresentazione dell'amore come un influsso emanato non dal pianeta Venere, ma da Marte, il dio del conflitto e della guerra:

In quella parte – dove sta memora  
 prende suo stato, – *sì* formato, – **come**  
 diaffan da **lume**, – d'una scuritate  
 la qual da Marte – vène, e fa demora;  
 elll è creato – (ed ha – sensato – **nome**  
 (*Donna me prega*, 15-19)

4 Nei versi 67 e 68 della canzone *Donna me prega* l'amore è descritto come privo di colore («for di colore») come essere diviso in quanto accidente, assiso nell'anima sensitiva («mezzo scuro») escludente la luce («luce rade»).

5 L'amore (come si vede da *Donna me prega*) è per Cavalcanti «fero», «altero », è un «accidente», non facoltà dell'anima intellettiva, ma qualità dell'anima sensitiva, giusta le teorie averroiste.

Entro questa metaforica si colloca anche la definizione dell'Inferno come «cieco carcere» (vv. 58-59) richiamo, tanto più rilevante in quanto enfatizzato dall'enjambement, dell'espressione virgiliana «carcere caeco» (*Aen.* VI, 734). Cavalcante parla sia con le parole di Virgilio, sia con le parole del figlio ripetendo la *Reimbildung* **come:nome:lume** di *Donna me prega*, il manifesto dell'erotologia cavalcantiana incentrata sul dominio fatale delle passioni sulla ragione e sull'appartenenza dell'amore alla sfera sensitiva.

L'incontro con Cavalcante è esemplato su quello fra Andromaca e Enea con ripresa puntuale del tessuto semantico:

vivisne?	Non viv'elli ancora?
aut si lux alma recessit	Non fiere li occhi suoi lo dolce lume
Hector ubi est?	Mio figlio ov'è?

Ettore, essendo morto, è rimasto a Troia, il "superbo Ilion", e non ha intrapreso con Enea il viaggio verso l'umile Italia; dunque Enea:Ettore = Dante:Guido; la morte e la superbia sono attributi di Guido, appunto creduto morto e comunque morto in quanto eretico e superbo in quanto disdegnoso.

Come Ettore il quale, morto a Troia, fa parte ormai del passato di Enea, così Guido fa parte del passato poetico di Dante; Ettore non può partecipare alla costruzione di Roma come Guido non può partecipare alla nuova poesia di Dante.

La risposta di Dante, che fa riferimento al **disdegno** di Guido, è stata oggetto di innumerevoli indagini e di svariate proposte secondo le quali il disdegno sarebbe riferito per alcuni a Virgilio, per altri a Beatrice, per altri al verbo "menare", per altri ancora a Dio; da parte mia, credo che Dante abbia complicato a bella posta la formulazione sintattica per ottenere il massimo di ambiguità e quindi di polisemia. L'ambiguità è, in questo caso, funzionale a indicare la complessità del rifiuto di Guido, che riguarda sia Virgilio in quanto caposcuola dell'*epos*, genere rifiutato da Guido; sia Beatrice in quanto Guido non poteva consentire il trasferimento dell'amore cortese sul piano della trascendenza, ciò che per Guido comportava l'asservimento della ragione alla teologia; sia il viaggio sotto una guida autorevole, connotato dal verbo **menare**, ciò che Dante aveva teorizzato nel *Convivio*, in cui Cicerone e Boezio erano indicati come sue guide.

Per Dante l'identificazione della donna *gentile* con la filosofia comporta quella dell'amore per lo studio che **mena** alla verità e alla scienza, la stessa funzione di Virgilio («per qui mi **mena**»). Il **disdegno** di Guido marca il rifiuto di questo rapporto d'amore fra l'anima e la

sapienza:

Dico: *Amor, che ne la mente mi ragiona*. Per «amore» intendo lo studio lo quale io mettea per acquistare l'amore di questa donna [...] uno studio lo quale **mena** l'uomo a l'abito de l'arte e de la scienza [...] ché, si come sopra si dice, Filosofia è quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche, si ché l'una sia tutta amata da l'altra.

(*Cv.* III, XII, 2 e 4)

Cavalcanti, al contrario di Dante che riconosce come sue guide nel *Convivio* Boezio e Cicerone e nella *Commedia* Virgilio e Beatrice, dichiara che le sue *auctoritates* sono i libri d'Amore escludendo quindi ogni forma di poesia che non fosse quella lirica, e in questo senso il disdegno nei confronti di Virgilio è anche il rifiuto dell'*epos*:

Canzon, tu sai che *de' libri d'Amore*  
io t'*asemplai* quando madonna vidi  
[...]

Però li **mena** per fidata via  
e poi le di', quando le se' presente:  
«Questi sono in figura  
d'un che si more sbigottitamente»  
(*Io non pensava*, vv. 43-44 e 53-56)

In Cavalcanti, a differenza di Dante, l'azione del **menare** porta alla morte:

**Menarmi** tosto, senza riposanza,  
in una parte là 'vi trovai gente  
che ciascun si doleva d'Amor forte.  
Quando mi vider, tutti con pietanza  
dissermi: «Fatto se' di tal servente,  
che mai non dèi sperare altro che morte  
(*Li miei foll'occhi*, vv. 9-14)

Vorrei, a questo punto, rispondere a una domanda di Pagliaro, rimasta tuttora senza risposta, il quale si chiedeva perché Virgilio dice «ebbe a disdegno» e non «ha a disdegno»: credo che Dante, non potendo collocare Guido in Inferno perché ancora vivo nel 1300, con il passato remoto abbia voluto segnalare una scelta senza possibilità di ripensamenti e di riscatto (il passato remoto indica un'azione puntua-

le nel passato) e quindi l'ineluttabile destino di dannazione del «primo amico».

Nell'incontro con Cavalcante, Dante menziona il figlio come «Guido *vostro*». L'espressione, oltre a denotare il trepidante amore paterno, ha una valenza particolare che deriva dalla distinzione agostiniana e medioevale in base alla quale gli scrittori *nostri* sono i cristiani e *vestri* sono i pagani; essa indica l'appartenenza di Guido a un altro versante della cultura, quella dei materialisti, degli eretici e dei seguaci di Epicuro. Eppure c'era stato un tempo in cui Guido era stato *nostro*, in cui cioè Dante si compiaceva della sua amicizia e viveva con lui in un sodalizio che tutto fa pensare dovesse essere alquanto stretto:

Guido, i' vorrei che *tu e Lapo ed io*  
fossimo presi per incantamento  
e messi in un vasel, ch' ad ogni vento  
per mare andasse al voler *vostro e mio*;  
si che fortuna od altro tempo rio  
non ci potesse dare impedimento,  
anzi, vivendo sempre in un talento,  
di stare insieme crescesse 'l disio.  
E monna Vanna e manna Lagia poi  
con quella ch'è sul numer de le trenta  
con noi ponesse il buono incantatore:  
e quivi ragionar sempre d'amore,  
e ciascuna di lor fosse contenta,  
si come i' credo che saremmo *noi*.

(Guido, i' vorrei, vv. 1-14)

In questo sonetto Dante celebra la *sodalitas* di una conventicola poetica fondata sul tema dell'amore, caratterizzata da un identico obiettivo («vivendo sempre in un talento»), dal desiderio intellettuale («di stare insieme crescesse 'l disio»), elementi propri di un gruppo culturale e poetico. Il sonetto inizia con il nome *Guido* e termina con il pronome *noi*; «tu e Lapo e io» equivale a *noi*; «voler vostro e mio» equivale a *nostro*; il *noi* alla fine del sonetto suggella questa composizione, che è una celebrazione del gruppo poetico composto da Dante, Lapo e Guido: in questo momento Guido è *nostro*.

Poi, dopo la svolta filosofica, inizia il distacco da Guido, nominato solo due volte nel *De vulgari eloquentia*, ormai corpo estraneo all'attuale elaborazione poetica di Dante.

A questo punto, rientra in scena Farinata, caratterizzato in modo

opposto a Cavalcante:

Ma quell'altro magnanimo a cui posta  
restato m'era, non mutò aspetto,  
né mosse collo, né piegò sua costa;  
(vv. 73-75)

L'avversativa "**ma**" ha un valore fonico di eco prolettica del termine "magnanimo", ribadita dalla sinalefe: «**MA** quell'altro **MA**gnanimo **Mo A** cui posta». L'atteggiamento di resa di Cavalcante, descritta con *dicolon* («supin ricadde e più non parve fora» v. 72), contrasta con la furezza di Farinata, denotata da un *tricolon* («non mutò aspetto, né mosse collo, né piegò sua costa»); e forse Dante qui gioca con i numeri se il 2 è numero diabolico dell'imperfezione e il 3 numero divino della perfezione.

Il fatto di avere scelto a protagonisti del canto degli epicurei un guelfo e un ghibellino, mentre la *communis opinio* medioevale riteneva i ghibellini *tout court* epicurei, dimostra ulteriormente che Dante ha scelto, dopo l'esilio, una posizione *super partes* come verrà sottolineato da Cacciaguida: «sì ch'a te fia bello /averti fatta parte per te stesso» (*Par.* XVII, vv. 68-69).

Dalla risposta di Dante traspare una certa solidarietà con Farinata, il quale gli aveva domandato il motivo della spietata avversione dei fiorentini nei confronti della sua casata; Dante risponde che le leggi che si fanno a Firenze contro gli Uberti sono il frutto della battaglia di Montaperti, però riconoscendo, contestualmente, che Farinata è stato il solo a difendere Firenze dalla pretesa degli altri ghibellini di mettere a ferro e fuoco la città; l'espressione «difesa a viso aperto» (v. 93) significa con la celata dell'elmo sollevata, ciò che fa presupporre nel ghibellino intenti di pacificazione, ciò che lo porterebbe vicino a Dante, teorico della *pax* universale sotto la guida dell'Impero. Inoltre, l'espressione «tali orazion fa far nel nostro tempio» (v. 87) è fortemente parodica e ironica perché qualificare come "orazioni" leggi inique e chiamare "tempio" Firenze, una città profondamente corrotta, implica solidarietà con Farinata, il quale, prima di congedarsi, indica tre anime, il cardinale Ottaviano degli Ubaldini, il papa Anastasio II e Federico II, quindi alti esponenti della Chiesa e dell'Impero, a ribadire la solennità politica del canto.

In chiusura, vengono alla ribalta i temi della poesia, trattati nell'incontro con Cavalcante:

a) Virgilio viene denominato «antico / poeta» (vv. 121-122), appellativo in rilievo perché in enjambement, a ribadire il prestigio del poe-

ta che «mostrò ciò che potea la lingua nostra» (*Purg.* VII, 17) e lo stretto legame fra la letteratura latina e quella volgare;

b) il motivo della vista, che contrappone in modo stridente gli eretici che vedono «come quei c'ha mala luce»<sup>6</sup> (v. 100) a Beatrice «il cui bell'occhio *tutto vede*» (v. 131 vs «*tutta morta* / fia nostra conoscenza» vv. 106-107) e che sarà la sola in grado di svelare a Dante il suo destino («di tua vita il *viaggio*», v. 132).

Alla fine del canto, dunque, ritroviamo gli oggetti del "disdegno" di Guido: Virgilio, Beatrice e il viaggio.

*Università degli Studi di Roma "La Sapienza"*

---

<sup>6</sup> L'espressione "mala luce" è probabilmente un anagramma parodico dello stilema virgiliano "alma lux" (alma/mala).





BORTOLO MARTINELLI

## IL CANTO XI DELL'INFERNO

### 1. UNA QUESTIONE D'AVVIO

Costretto nel letto di Procuste come canto di interposizione tra due episodi narrativi, quello degli eresiarchi con il canto decimo, e quello dei Centauri con il canto dodicesimo, il canto XI dell'*Inferno* non sembra aver trovato in genere una convincente linea interpretativa, una collocazione non solo artistica, ma anche mentale, nell'orizzonte della critica<sup>1</sup>. Come caso analogo si ricorda il canto XVII del *Purgatorio*, incentrato sul tema agostiniano dell'amore, da cui dipendono il peccato e la virtù, il demerito e il merito, e il canto II del *Paradiso* sulla trattazione delle macchie lunari, o altri canti di sistemazione dottrina come il canto XIX ancora del *Paradiso*.

Dal punto di vista strutturale e narrativo il canto XI della prima cantica si appoggia su indicatori ben visibili, che ne determinano

---

1 Sul canto XI dell'*Inferno* si vedano le seguenti «lecturae» e studi: GIOVANNI BUSNELLI, *L'«Etica Nicomachea» e l'ordinamento morale dell'«Inferno» di Dante*, Bologna, Zanichelli 1901; *Il canto XI dell'Inferno letto da* GIOVANNI ROSADI, Firenze, Sansoni 1905; BRUNO NARDI, *Il canto XI dell'Inferno*, in *Lecture Dantesche*, a cura di Giovanni Getto, I, *Inferno*, Firenze, Sansoni 1965, pp. 191-207; ANTONINO PAGLIARO, «Le tre disposizioni...», in ID., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, Messina-Firenze, D'Anna 1966-67, I, pp. 225-252; GILLES G. MEESERMAN, *Il canto XI dell'«Inferno»*, in *Nuove Lecture Dantesche*, Firenze, Le Monnier 1966-1976, II, 1968, pp. 1-16; ALFRED A. TRIOLO, «Matta bestialità» in Dante «Inferno»: *Theory and Image*, «Traditio», New York, 24 (1968), pp. 247-292; FRANCESCO MAZZONI, *Il canto XI dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, Napoli, Liguori 1986, I, pp. 167-209; FAUSTO MONTANARI, *Il canto XI dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier 1967, I, pp. 369-385; GIACINTO GRASSI, *Il canto XI dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Internazionale, Inferno*, Milano, Marzorati 1963, pp. 93-114; CESARE VASOLI, *Il canto XI dell'Inferno*, «AL» («L'Alighieri») 33 (1992), 2, pp. 3-22; CORRADO CALENDIA, *Lettura di «Inferno» XI*, «Filologia e critica», XX (1995), 2-3, pp. 217-245; TULLIO SANTELLI, *Inferno, canto XI*, «AL», n. s., 38 (1997), pp. 51-72; STENO VAZZANA, *Dov'è la «matta bestialitate» (Ancora sulla struttura aristotelica dell'Inferno)*, «AL», n. s., 38, (1997), pp. 95-108; MARC COGAN, *The Design in the Vax. The Structure of the «Divine Comedy» and its Meaning*, Notre Dame-London, Notre Dame University Press 1999; ZYGMUNT BARAŃSKI, *Canto XI*, in *Lectura Dantis Turicensis*, Firenze, F. Cesati 2000, I, pp. 153-166.

l'aggancio al canto che precede e al canto che segue: il motivo è quello della necessità di avvicinarsi e affacciarsi alla «ruina» (XII, 4), al di là e al di sotto della quale si apre il baratro infernale, motivo anticipato sotto altra forma proprio all'inizio del canto XI («su l'estremità d'un'alta ripa», ammorbata dal «puzzo che 'l profondo abisso gitta», vv. 1-5), e ripreso dopo la sosta meditativa, alla fine dello stesso canto XI, con la menzione del balzo («'l balzo via là oltra si dismonta», v. 115), a cui si aggancia la ripresa narrativa del canto XII, che costituisce perciò anche l'avvio della discesa. Il canto XI, pur considerato, al modo dei retori, come una forma di *digressio*, rappresenta un necessario punto di snodo della catena narrativa.

Il canto X si era chiuso, oltre che con l'indicazione dell'abisso, anche con la glossa di Virgilio rivolta a Dante, dopo le profezie di Ciacco (VI) e di Farinata (X, 127-132), riguardo alle chiose relative al suo destino terreno che Beatrice, più avanti nel corso della narrazione, avrebbe dovuto fornirgli. Il motivo è rilevante, perché costituisce, da una parte, un elemento di rilancio e di sguardo in avanti entro il quadro del sistema narrativo, e, dall'altra, una chiara attestazione del mutamento del piano che interverrà successivamente, in corso d'opera.

Per comprendere meglio la posizione del problema, anche in ordine al canto XI che stiamo indagando, conviene soffermarci sulla struttura e andamento dei canti che precedono, I-X: il primo rilievo riguarda la costruzione dalla narrazione relativa alla serie delle scene e dei peccatori: sono stipati in pochi canti, prescindendo dal limbo, sei gironi infernali, mentre nel seguito della narrazione dovranno plausibilmente trovare posto altri tre gironi; ogni canto comprende un gruppo di anime, ma non così sarà poi nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. E dunque: che cosa aveva esattamente in mente Dante all'inizio? Come doveva essere disposta la successione della materia, in ordine alla tipologia e al numero dei personaggi? Quello che appare certo è che dopo il canto X dell'*Inferno* si mantiene ferma in genere la collocazione dei vari tipi di peccato e di peccatori entro l'unità compositiva e narrativa di un solo canto, moltiplicando però di conseguenza la stessa effigie del peccato e dei peccatori, e il volto del peccato, dapprima univoco, secondo la classificazione dei *vitia capitalia*, si plurifica e si moltiplica quindi anche la rappresentazione del volto dell'umano. Il mutamento del piano si rende evidente attraverso l'abbandono del puro schematismo dei vizi capitali e l'adozione invece del sistema facente capo all'*Etica a Nicomaco* di Aristotele.

Il secondo rilievo riguarda il 'modello' dei canti III-X dell'*Inferno*: esso rispecchia chiaramente ancora, e perfino esclusivamente, l'im-

pianto dell'Ade classico, in particolare virgiliano, come imitazione ed emulazione della narrazione della sua guida e maestro, Virgilio. La topografia dell'aldilà e le figure evocate, a fare da riferimento e da cornice, fino al particolare della città di Dite e del suo ingresso, sono tutte di ascendente virgiliano, dell'*Eneide*. È vero che il sistema ideologico, l'impianto dottrinario, con al centro l'immagine della giustizia divina, è precipuamente biblico e cristiano, ma alcuni punti saldi della narrazione: Caronte traghettatore delle anime, Minosse giudice, Cerbero custode delle anime, Flegias in veste di nocchiero, la collocazione della città di Dite, sono tutti di derivazione classica.

Il terzo rilievo prende lo spunto dalla sequenza e dalla scena dei canti I e II dell'*Inferno*: il I canto sembra ispirato ad un'idea dell'allegoria ancora tutta dei poeti, alla maniera del *Roman de la rose*: la selva, il colle, la valle, le tre fiere, ma nella scena irrompe Virgilio, che personaggio allegorico non è; nel canto II la forma della rappresentazione, con la presenza di Virgilio e di Beatrice, diventa quella del simbolismo tipologico e del realismo figurale, che dà corpo e mette in scena non mere astrazioni, ma personaggi storici. Nel passaggio dal canto I al canto II si apre il vero spazio narrativo della *Commedia*, che si avvarrà d'ora in avanti soprattutto del simbolismo tipologico<sup>2</sup>.

In realtà, se ben si riguarda, anche la fondazione allegorica applicata allo scenario del canto I, obbedisce ad una modalità narrativa che allegorica non è: la selva, la valle, il colle costituiscono tre grandi arcimetafore con le quali nella cultura si rappresenta in genere l'esistenza e determinano un complesso figurativo di netto ascendente simbolico; le tre fiere sono di derivazione biblica: la sequenza dei tre animali è ripresa da Geremia<sup>3</sup>, non senza però una qualche reminiscenza della prima visione di Daniele<sup>4</sup>, e il *designatum*, o meglio il

---

2 L'osservazione è stata formulata da MICHELANGELO PICONE, *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, in *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a cura di Alessandro Ghisalberti, Milano, Vita e Pensiero 2001, pp. 3-20: 5-9.

Sul problema della genesi dei primi canti della *Commedia*, e non solo del problema dell'allegoria, si veda il nostro, *Genesi della «Commedia»: la selva e il veltro*, «Studi Danteschi», LXXIV (2009), pp. 1-48.

3 *Ier.* 5, 5-6. La rappresentazione dei tre animali costituisce un tratto fondamentale di questa visione di Geremia, ma nel repertorio delle miniature medioevali, attingibile on line, attraverso il catalogo dei manoscritti delle principali biblioteche europee e statunitensi, la serie dei tre animali è del tutto assente. Dante, per contro, ne ha avvertito tutta la portata sul piano dell'immagine e della narrazione e ne ha fatto uno dei tratti figurativi e 'figurali' più esemplari nella costruzione del poema sacro.

4 *Dan.* 7, 1-12, 15-28. Nella visione, che ha carattere storico-politico e profetico, Daniele vede sorgere dal mare quattro bestie terrificanti, che costituiscono altrettante minacce: una leonessa con le ali; un orso, un leopardo, una bestia con dieci corna. Per il significato della visione si veda, in particolare, IPPOLITO, *Su Cristo e l'Anticristo*, 20, 1-25,

figurato, è di origine giovannea, in quanto i tre animali alludono chiaramente alla tripartizione del peccato secondo San Giovanni<sup>5</sup>, una distinzione assolutamente topica nel medioevo. A queste indicazioni si deve aggiungere anche l'accusa a Dante d'aver seguito le sirene, promossa da Beatrice nel canto XXXI del *Purgatorio*: ora le tre sirene sono il simbolo di una tricotomia peccaminosa e precisamente di *avaritia, iactantia, luxuria*.

Un rilievo particolare merita tuttavia quanto si legge in un passo della *Vita di Fursa*; Fursa è alle prese con i demoni che lo vogliono ghermire e a questo punto interviene un angelo in sua difesa. Questo il passo:

Allora l'angelo santo che gli stava a destra disse: "Guarda il mondo!". Il santo guardò e vide sotto di lui una valle di tenebre giù in basso e lì pure nell'aria quattro fuochi distanti un certo spazio da lui. L'angelo disse di nuovo: "Che sono questi fuochi?". L'uomo di Dio rispose di non saperlo. E l'angelo: "Sono i quattro fuochi che bruciano il mondo [...] Accendono il fuoco della menzogna rinnegando le promesse fatte. Il secondo è il fuoco della cupidigia [...] Il terzo è il fuoco della discordia [...] Il quarto è il fuoco della durezza di cuore"<sup>6</sup>.

La scena è topica in ambito visionario, ma il particolare della valle tenebrosa e dei quattro fuochi che simboleggiano altrettanti peccati non può non suggerire una qualche attinenza con la scena dantesca del canto I dell'*Inferno*, tanto più che essa viene riproposta tal quale a proposito di Fursa nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze<sup>7</sup>.

La *Commedia* presenta poi due tratti paralleli, ma antitetici, dislocati rispettivamente nel canto I dell'*Inferno* e nel canto XXXIII del *Paradiso*: nel canto I dell'*Inferno* l'esperienza dell'incontro con le tre fiere si ripropone con i suoi effetti anche al momento della scrit-

---

3, in *L'Anticristo*, vol. I, *Il nemico dei tempi finali*, a cura di Gian Luca Potestà e Marco Rizzi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore 2005, pp. 135-141.

5 «Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo; quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis est et concupiscentia oculorum et superbia vitae», 1 *Ioh* 2, 15-16. Su questa tripartizione del peccato rinvio precipuo è a Sant'Agostino, che così glossa: «in concupiscentia carnis voluptas est, in concupiscentia oculorum curiositas est, in ambitione saeculi superbia est»: (SANT'AGOSTINO, *Sermo* 313A) e connette poi tutta la serie e fenomenologia dei peccati alla triplice formulazione giovannea.

6 *Vita di San Fursa*, § 8, in *Visioni dell'aldilà in occidente. Fonti modelli testi*, a cura di Maria Pia Ciccarese, Firenze, Nardini editore 1987, pp. 190-224; 201-203.

7 JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cap. 144, *San Furseo vescovo*, ediz. a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi 1995, pp. 790-792: 792.

tura, per cui il poeta all'atto della scrittura torna a sperimentare l'angoscia e la paura del giorno in cui si era 'smarrito' nella 'selva'; nel canto XXXIII del *Paradiso*, dopo aver sperimentato con la visione finale una gioia ineffabile, al momento della scrittura Dante torna a riproporre come attuale l'effetto di quell'esperienza e il poeta sente ancora distillare nel cuore il «dolce che nacque da essa» (*Par.* XXXIII, 62-63). Ora, la scena del canto XXXIII del *Paradiso*, con l'esperienza di allora e l'esperienza della fase della scrittura, non è per nulla una rappresentazione allegorica: il poeta, sublimato dalla grazia, in un attimo d'eternità può scrutare la divina essenza e ci dà una rappresentazione simbolica della Trinità, in forma di tre cerchi di uguale dimensione e tra loro uniti (il registro è quello della teologia mistica e simbolica dello Pseudo-Dionigi), e di quell'attimo ci viene riproposta la dolcezza che lo aveva accompagnato. In perfetta analogia con il canto XXXIII del *Paradiso*, il canto I dell'*Inferno* non ha affatto uno statuto allegorico, perché il suo disegno organizzativo è in forma di grande scenario naturalistico: la selva, la valle, i tre animali, il colle illuminato, a cui si aggiunge l'inserimento del personaggio di Virgilio, compongono una scena di carattere archetipico e simbolico e rimodulano, in figura, il tema della caduta dei progenitori dell'umanità.

Con il II canto dell'*Inferno* si giustifica, poi, in pieno l'assunzione del 'modello' di rappresentazione in 'figura' di fatti, eventi, personaggi, 'modello' che viene perciò stesso trasposto anche all'area di derivazione classica, in quanto è la cornice ideologica che determina la significanza, e non la semplice motivazione dell'assunzione di elementi di derivazione classica. La nuova esigenza, già attuata nei primi canti dell'*Inferno*, si dispiega soprattutto a partire dal canto X, che apre con il canto XI una diversa fase della rappresentazione dell'aldilà.

Il distacco tra la prima sezione dell'*Inferno* e la II sezione è dovuto all'interposizione degli eretici, un peccato dottrinario del tutto ignoto alla cultura classica<sup>8</sup>. Con il canto X si entra più decisamente nella rappresentazione dell'Ade *more christiano*, promossa inizialmente sulla scorta dell'*Eneide* virgiliana, come traccia narrativa, ed ora sulla scorta dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, come una sorta di chiave ermeneutica, che riguarda il dispositivo morale della materia e, per

---

<sup>8</sup> Dante presenta separato il peccato di eresia, ma avrebbe dovuto collocarlo tra i peccati contro Dio, o meglio contro la divina sapienza. Tra questi peccati, dopo l'idolatria e il paganesimo, Alessandro di Hales presenta infatti l'eresia, lo scisma, l'apostasia (ALESSANDRO DI HALES, *Summa Theologica*, t. III, Pars II secundi libri, tract. 8, sectio I: tit. 1, *De idolatria*; tit. 3, *De haeresi*; tit. 4, *De schismate*; tit. 5, *De apostasia*, Ad Claras Aquas, Typ. Collegii Sancti Bonaventurae 1924, pp. 73a-752b.). Il peccato di eresia figura tra i peccati contro Dio anche in San Tommaso (*Summa Theologiae*, I-II<sup>ae</sup>, q. 72, a. 4, respondeo).

certi aspetti, anche le ragioni architettoniche.

## 2. UN CANTO DI SVOLTA

Ma qual è allora il ruolo e il significato del canto XI, che resta pur sempre, sul piano della narrazione, un canto di passaggio, di sosta? Esso è prima di tutto un canto dottrinario, condotto alla maniera scolastica, con le spiegazioni del maestro e le domande e i dubbi del discepolo. L'immissione di un autore di riferimento nel complesso ideativo ed elaborativo della prima cantica, vale a dire Aristotele, recepito plausibilmente attraverso i commenti di Alberto Magno e di Tommaso d'Aquino, a fianco dell'autore precipuo della latinità, vale a dire Virgilio, concorre a dare alla traccia della *Commedia* quel rigore speculativo di cui fino ad ora difettava, proiettando nella narrazione la serie degli autori di cui Dante si era venuto impossessando a partire dal *Convivio*. L'innesto di Aristotele determina una svolta intellettualistica nel sistema dantesco, i cui esiti si faranno particolarmente sentire nella parte finale del *Paradiso* e nella *Monarchia*.

Esso immette dunque qualcosa di nuovo, perché viene ad esplicitare il sistema su cui Dante intende appoggiarsi: l'*Etica* e la *Fisica* di Aristotele, con un rinvio contestuale anche alla *Genesi*<sup>9</sup>, con tutte le implicanze che ne conseguono: l'assunzione di un'*auctoritas*, Aristotele, il maestro per eccellenza dell'etica classica; la collocazione del poeta latino e del personaggio-sperimentatore in uno dei campi della riflessione filosofica, già avviata con il *Convivio* attraverso l'individuazione del fine proprio dell'uomo, in quanto creatura terrena, e in quanto creatura incamminata verso la patria celeste; il rilievo, derivato dall'*Etica* aristotelica secondo cui la *virtus* è un medio tra due estremi, i quali determinano la sfera del *vitium*; e questo costituisce lo spunto per una classificazione della *forma peccati* su fondamento filosofico, e non semplicemente teologico, trasladola dall'idea classica del *vitium* a quella cristiana del *peccatum* e della *culpa*.

In altri termini, il canto XI dell'*Inferno* deve essere considerato come un canto di svolta, che implica un mutamento del piano originario, quale si era configurato fino al canto X, anche se la collocazione

---

9 «L'arte vostra quella [la natura], quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discendente; sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote. / Di queste due [natura e arte], se tu ti rechi a mente / lo *Genesi* dal principio, convene / prender sua vita e avanzar la gente; / e perché l'usuriere altra via tene, / per sé natura e per la sua seguace / dispregia, poi ch'in altro pon la spene», *Inf.* XI, 103-111. Dante si riferisce qui alla genesi delle arti, che prendono origine dall'attività di Adamo attraverso il peccato; tutte le arti discendono in tal modo dalla natura, ma l'usuraio distorce le finalità fissate dalla legge della natura.

separata degli eretici non costituiva per nulla una novità, essendo già presente, sotto altra forma, nell'*Apocalisse di Paolo*, un'opera e un *agens* già richiamati nel II canto della *Commedia* (*Inf.* II, 32)<sup>10</sup>.

Non è dunque a caso che dopo il canto XI Dante proceda a riorganizzare la materia della distribuzione dei peccati secondo un'esigenza sì dottrinaia e teologica, ma pure precipuamente narrativa. Se si tiene conto infatti dell'andamento dei primi canti, con ben sei schiere di anime, l'*Inferno*, dopo il canto X, era già praticamente finito. Da semplice canto di collegamento e di pura riflessione filosofica, come finora si è tentato di vedere, il canto XI dell'*Inferno* diventa un canto di proposta e di ristrutturazione della macchina narrativa; con il canto XI il disegno si amplia e si specializza, e prende un nuovo slancio riflessivo e problematico che i canti precedenti non lasciavano presagire.

La centralità del canto XI nel disegno complessivo della *Commedia* non dipende però dal fatto di essere un canto di ridefinizione del piano dell'*Inferno*, come poteva essere per il canto XVII del *Purgatorio*, ma di essere soprattutto un canto di svolta, le cui ragioni interne ci sfuggono, ma che sono ben evidenti se si considerano le ragioni anche autobiografiche che hanno promosso il progetto, poi rientrato, del *Convivio*. Che il piano della *Commedia* dopo il canto XI dell'*Inferno* sia mutato, non dipende dal fatto che fino in origine pareva disporsi su due formule o piani, quello dell'allegoria e quello della 'figura' e del simbolismo tipologico, bensì dal fatto che sono state immesse idee nuove, che allargano e integrano l'originaria *dispositio* del progetto, sempre che si possa parlare di una *dispositio* iniziale già tutta in sé compresa e determinata.

### 3. MUTAMENTI E STRATEGIE D'AUTORE

Il mutamento del piano nel corso d'opera si può provare anche per altra via e questo ci porta a considerare la *Commedia* come una creazione che si è venuta trasformando e modificando con il trasformarsi e il modificarsi della cultura e della vicenda del poeta, quale campo di tensioni, durato nel tempo, e perciò stesso aperto alla legge di mutamento e del rinnovamento, a misura delle nuove esperienze culturali e storiche del poeta.

Il caso più evidente, e in certo modo più significativo, riguarda il rapporto con Beatrice, innalzata nell'*Inferno* ad una sorta di 'modello'

---

10 Propriamente nell'*Apocalisse di Paolo* non si parla del peccato di eresia, ma del peccato di coloro che deridono le ragioni della fede e stimano Dio quasi un nulla: cfr. *L'apocalisse di Paolo*, in *Lettere e Apocalissi*, versione e commento di Mario Erbetta, Torino, Marietti 1969, pp. 359-385: 373.

della virtù e della scienza, cui doveva competere di fornire non solo le glosse, ma anche il sostegno al progetto dantesco. Nel X canto dell'*Inferno* – siamo in uno dei canti di ispirazione fiorentina che trova ricetta, certo per ragioni autobiografiche, nella sezione iniziale della prima cantica –, entro le mura della città di Dite, Dante incontra due eminenti figure della generazione che lo aveva preceduto, Farinata degli Uberti, perseguitato dai Fiorentini anche da morto, nonostante il suo passato glorioso di *miles* 'magnanimo', e Cavalcante de Cavalcanti, il padre di Guido, suo sodale in campo poetico fino dai tempi precedenti la *Vita Nova*. Al termine di un serrato confronto, Farinata fa balenare a Dante un triste presagio riguardo al suo destino di esule; Dante si sente allora come smarrito e Virgilio lo conforta rinviando ogni chiarimento più oltre, a quando il poeta incontrerà Beatrice. Alla fine Farinata riprende il suo ruolo di dannato ed esce perciò di scena. Questa, frattanto, la sequenza narrativa:

Indi s'ascose; e io inver' l'antico  
poeta volsi i passi, ripensando  
a quel parlar che mi pareva nemico.  
Elli si mosse, e poi, così andando  
mi disse: «Perché se' tu sì smarrito?».   
E io li sodisfeci al suo dimando.  
«La mente tua conservi quel ch'udito  
hai contra te», mi comandò quel saggio;  
«e ora attendi qui», e drizzò 'l dito:  
«quando sarai dinanzi al dolce raggio  
di quella il cui bell'occhio tutto vede,  
da lei saprai di tua vita il viaggio».  
(*Inf. X*, 121-132)

Qualche scena dopo, incontrando nel cerchio dei sodomiti il suo antico maestro, Brunetto Latini, al termine di un analogo episodio denso di *pathos*, nel quale, accanto all'alto riconoscimento verso l'insegnamento del suo maestro, Dante fa risuonare direttamente, per voce propria, la consapevolezza che un duro destino ancora lo attende quando tornerà in terra e anche in questo caso, per le glosse decisive e definitive, il rinvio è a Beatrice. A questo tempo della scrittura del canto Dante è già divenuto consapevole del definitivo fallimento della sua iniziativa politica e della sua proposta culturale. Leggiamo perciò il passo per intero:



«Se fosse tutto pieno il mio dimando»,  
rispuos'io lui, «voi non sareste ancora  
de l'umana natura posto in bando;  
ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,  
la cara e buona imagine paterna  
di voi quando nel mondo ad ora ad ora  
m'insegnavate come l'uom s'eterna:  
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo  
convien che ne la mia lingua si scerna.  
Ciò che narrate di mio corso scrivo,  
e serbolo a chiosar con altro testo  
a donna che saprà, s'a lei arrivo.  
Tanto vogl'io che vi sia manifesto,  
pur che mia coscïenza non mi garra,  
ch'a la Fortuna, come vuol, son presto».  
*(Inf. XV, 79-93)*

Il rinvio a Beatrice, in questa fase della narrazione, che sembra ancora tutta intrisa di spirito di fiorentinità – ma Firenze non è comunque già il più bel luogo del mondo come si legge nel *De vulgari eloquentia*, I VI 3 –, può forse apparire come una calcolata strategia d'autore, certo è però che nel proseguo dell'opera quel ruolo, di fornire le glosse riguardo al suo futuro destino terreno, Dante lo riserverà più opportunamente ad uno dei suoi precursori nella sua linea domestica, il *miles* Cacciaguida, morto da crociato per il riscatto del santo sepolcro.

All'inizio della seconda cantica, in una delle sezioni dell'Antipurgatorio dove trovano ricetto gli spiriti che vissero in contumacia della Santa Chiesa, Dante incontra Manfredi, l'ultimo grande rappresentante della casa di Svevia in Italia; prima dell'incontro con Manfredi, Dante si trova ad affrontare il problema di come il corpo dei penitenti, che è un corpo d'ombra, sia stato disposto a subire l'effetto delle punizioni. La scena prende le mosse dal riferimento di Virgilio alla propria sepoltura, presso Napoli, dove è sepolto il suo corpo mortale per il quale in terra si interponeva ai raggi solari, accompagnato così da una scia d'ombra; ora però quel corpo non getta più ombra, ma nondimeno è stato disposto, per le leggi dell'aldilà, a poter subire gli stessi effetti fisici e psichici. La scena si conclude con la più dura rampogna che Dante abbia mai pronunciato contro la presunzione umana di poter giungere a conoscere tutto. Così si esprime, dunque, Virgilio:

E 'l mio conforto: «Perché pur diffidi?»

a dir mi cominciò tutto rivolto;

«non credi tu me teco e ch'io ti guidi?

Vespero è già colà dov'è sepolto

lo corpo dentro al qual io facea ombra;

Napoli l'ha, e da Brandizio è tolto.

Ora, se innanzi a me nulla s'aombra,

non ti maravigliar più che d'i cieli

che l'uno a l'altro raggio non ingombra.

A sofferir tormenti, caldi e geli

simili corpi la Virtù dispone

che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli.

Matto è chi spera che nostra ragione

possa trascorrer la infinita via

che tiene una sustanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*;

ché, se potuto aveste veder tutto,

mestier non era parturir Maria;

e desïar vedeste senza frutto

tai che sarebbe lor disio quietato,

ch'eternamente è dato lor per lutto:

io dico d'Aristotile e di Plato

e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,

e più non disse, e rimase turbato.

(*Purg.* III, 22-45)

Al termine della sequenza Dante fa seguire il silenzio di Virgilio, come se fosse un ulteriore elemento di interdizione e come se la questione, a cui fa séguito la risposta, avesse già avuto una sanzione definitiva, tanto più che viene invocato il mistero della conoscenza della Trinità, che rimane inattingibile per l'uomo finché è sulla terra. Delle cose che trascendono l'umano intelletto l'uomo può infatti conoscere solo che esse esistono, attraverso i loro effetti, ma non anche la loro essenza: sono parole che Dante aveva già anticipato, filosoficamente parlando, nel *Convivio* (*Conv.* III viii 15).

Tuttavia, qualche canto o sequenza narrativa più oltre, pervenuto nella cornice dei golosi, dopo aver incontrato tra gli altri Bonagiunta da Lucca e l'amico Forese Donati (*Purg.* XXIV), a proposito dei golosi, che pur non avendo un corpo, soffrono la fame e la sete, nel canto XXV Dante si fa interpellare da Virgilio, affinché chiarisca ciò che in proposito ora vuole conoscere, vale a dire il perché e il come il corpo ombra sia stato disposto a subire tutta una serie di effetti. Così viene

formalizzata la richiesta, che è proposta in forma di questione:

Non lasciò, per l'andar che fosse ratto,  
lo dolce padre mio, ma disse: «Scocca  
l'arco del dir, che 'nfino al ferro hai tratto».

Allor sicuramente apri' la bocca  
e cominciai: «Come si può far magro  
là dove l'uopo di nodrir non tocca?».

(*Purg.* XXV, 16-21)

Virgilio risponde cercando di richiamare a Dante l'analogo episodio di Meleagro, narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (*Metam.*, VIII, 260-546), ma lascia tosto la risposta a Stazio, che affronta la questione in forma di *determinatio magistralis*. Per voce di Stazio Dante tratta qui il problema della genesi del corpo umano, dell'infusione dell'anima (Dante si esprime qui nettamente contro la dottrina della pluralità delle forme sostanziali), e della dottrina dell'intelletto umano, che è appropriato ad ogni singolo uomo e non unico per tutta la specie. La *determinatio* di Stazio è già stata affrontata con straordinaria competenza e rigore da Bruno Nardi e a lui perciò rinvio<sup>11</sup>. Quello che però qui importa sottolineare è che il relativo quesito che era stato interdetto nell'Antipurgatorio, ora, quasi al termine della rassegna dei peccati e delle anime, venga formalizzato come urgente, con tanto di lezione cattedratica. A questo riguardo si possono trarre, in via di riflessione e di ipotesi, alcune conclusioni: quello che inizialmente Dante aveva ritenuto di dover tralasciare, viene ora razionalmente esplicitato; a poco tempo di distanza il poeta si vede pressato a dover dare una risposta: riprova che la sezione precedente della seconda cantica era ormai in circolazione; e il poeta ne approfitta per chiarire un problema di fondo, quello dell'unicità dell'anima umana e, quello che più conta, della natura dell'intelletto umano, che non è trascendente, ma inerente e appropriato all'uomo. Veniva in tal modo posto in gioco tutto l'impianto della *Commedia*, non già quale architettura dell'aldilà, ma come dottrina della libertà dell'uomo, della conseguente responsabilità in ordine al bene e al male, e, in ultima istanza, di storia della caduta e della redenzione, del peccato e della grazia, di storia della salvezza a cui tutti sono stati chiamati.

Da questo punto di vista la questione era non solo urgente, ma anche capitale e Dante non poteva che farla propria, in maniera

---

11 BRUNO NARDI, *L'origine dell'anima umana secondo Dante*, in ID., *Studi di filosofia medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1960, pp. 9-68; *Sull'origine dell'anima umana*, in ID., *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza 1983, pp. 207-224.

perfino eclatante, nel quadro ideativo e dottrinario del poema. La *Commedia* non è il risultato totalizzante di un pur arduo concepimento iniziale, ma è il frutto di numerosi assestamenti, dovuti non ad una mera esigenza narrativa, quanto e piuttosto alla varia esperienza e ansia conoscitiva e propositiva maturata dal poeta nel corso degli anni dell'esilio. Il poema diveniva così la lunga storia del suo autore, così come aveva voluto essere la lunga storia dell'uomo dalla terra al cielo, dal tempo all'eterno.

A questo punto si può cercare di entrare più da vicino anche nella traccia più interna dell'elaborazione del poema. Dal 16 ottobre 1311 al 6 maggio 1312 si era tenuto a Vienne un Concilio sotto la guida di Clemente V e nelle tre sedute che ne seguirono vennero prese decisioni di grande rilievo dottrinario e storico, dal mistero dell'Incarnazione, alla condanna dei Templari, alla necessità di conoscere le lingue orientali, per favorire l'evangelizzazione presso gli «infedeli», all'effetto del battesimo nei bambini; una delle principali proclamazioni in campo teologico e filosofico riguardava però la natura dell'anima umana, cioè l'anima intellettiva o razionale, che era da considerare, sotto pena di accusa di eresia, *forma corporis* unica e sostanziale, mettendo così fine al dibattito sulla pluralità delle forme. Stando così le cose, non è per nulla difficile comprendere le ragioni del passaggio dal canto III al canto XXV del *Purgatorio*, o, meglio, dalle perentorie asserzioni del canto III alla presa di posizione teoretica del canto XXV; l'elemento circostanziale del Concilio di Vienne permette anche di acquisire una qualche indicazione aggiuntiva circa la cronologia interna del poema: il canto III del *Purgatorio*, comunque si vogliano vedere le cose, si deve porre in una data anteriore al Concilio stesso, plausibilmente nella prima metà del 1311, e, di conseguenza, il canto XXV si deve porre dopo la prima metà del 1312, quando cioè la serie dei decreti del Concilio era stata ufficialmente promulgata. Per questa via si rende così del tutto evidente anche una delle grandi tappe elaborative interne nel poema e il poeta ha voluto in certo modo così sancirne la storia e le fasi.

#### 4. IN FORMA DI RIFLESSIONE

Lo sviluppo narrativo del canto X dell'*Inferno* è ad acme. Dante mette in scena l'incontro con Farinata in due tempi: dapprima ci presenta, in forma drammatica, il confronto-scontro con Farinata, che culmina, a modo di epigrafe e di sanzione storica, con il monito contro l'eroe di Monteperti: «ma i vostri non appreser ben quell'arte» (*Inf.* X, 51); quindi interpone la scena di Cavalcante de Cavalcanti, incentrata

intorno al richiamo al figlio Guido, secondo una modulazione narrativa di tipo patetico; tosto però riprende il confronto con Farinata, che prende atto della definitiva sconfitta della propria parte politica («S'elli han quell'arte», disse, «male appresa, / ciò mi tormenta più che questo letto», *Inf.* X, 77-78) e che profetizza anche per il poeta un analogo destino di non meno dolorosa sconfitta. Tra Farinata e Dante sembra così stabilirsi un perfetto parallelismo sul piano storico e politico, in quanto la vicenda dell'uno non differisce da quella dell'altro. Sull'onda di questo rilievo, che vede intrecciarsi il destino di due sconfitti, Farinata si spinge a chiedere al poeta la ragione di tanto odio che la parte guelfa, pur a distanza di tempo, nutre ancora verso la parte ghibellina; la causa, risponde Dante, è dovuta alla terribile sconfitta di Monteaperti (4 settembre 1260), il cui esito era stato funesto e cruento per tutti i fiorentini. Farinata, come risposta, non si assume da solo tutta la responsabilità militare dell'evento, ma si assume invece da solo il merito di aver difeso la propria città nel concilio di Empoli, allorché si era parlato di radere al suolo Firenze. Posto di fronte al vincitore di Monteaperti, che aveva saputo essere magnanimo anche nella vittoria, Dante sembra alla fine voler riconoscere come inutile l'odio che i fiorentini riservano ancora contro la memoria di Farinata – si ricordi l'episodio di fra Salomone da Lucca, che il 16 ottobre 1283 aveva fatto disseppellire il corpo di Farinata e gettare le sue ossa nell'Arno – e auspica che cessi verso la «semenza», la famiglia di questo magnanimo, come stolto, ogni ulteriore odio di parte.

Con il canto X dell'*Inferno* Dante si presenta dunque anche nella nuova veste di interlocutore politico, e non solo di poeta e di uomo di cultura, i cui meriti avrebbero comunque dovuto rifulgere con il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, se mai la scrittura dei due trattati fosse giunta al termine. Con la *Commedia* Dante sembrava così voler assumere fin dai primi canti un doppio ruolo: da una parte, quello di riformatore delle condizioni dell'uomo del suo tempo gravato dal peccato e dalla mala condotta, sulla scorta della *Genesi*, con il tema archetipico della caduta e antiedenico della selva, facendo anche riecheggiare con il tema del veltro l'antica vicenda dei profeti biblici; dall'altra, in forza di questi nuovi requisiti, di restauratore dell'idea della pace nella storia, e non solo fiorentina, del suo tempo. Ma che si trattasse di una facile utopia Dante sembra rendersene conto proprio al termine del suo incontro con Farinata, con il quale dava sfogo al suo ideale politico in un tempo in cui l'attesa messianica di un riformatore non poteva che essere posta in forma di una convinta, ma pur sempre auspicata profezia.

Se con il canto X dell'*Inferno* Dante si propone nel ruolo di interlocutore politico, con il successivo canto XI si trova invece a riproporsi secondo il ruolo che si era assegnato con il *Convivio*, dilatando però l'uditorio e precisando e trasfigurando la materia, che da mera forma di divulgazione diveniva ora una forma di problema della cultura, entro lo schema di una rinascita dell'uomo, così come era nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla.

Il canto XI dell'*Inferno* vuol essere così anche un canto di grande riproposta filosofica in quanto, mentre mira a rappresentare in forma poetica la dimensione dell'aldilà e dei dannati, si apre ad una sorta di mediazione tra l'etica classica, nella versione aristotelica, e l'etica cristiana, nella versione fornita dai teologi, in particolare dalle *Sentenze* di Pietro Lombardo. Dante recensisce qui i propri autori e i propri testi di riferimento: Cicerone, Aristotele, Pietro Lombardo, da cui deriva una nuova e più opportuna sistemazione della gerarchia dei peccati puniti nel basso inferno. Il presupposto è costituito dall'idea della gravità: l'offesa al divino, l'allontanamento dalla natura, la degradazione bestiale dell'uomo. La fenomenologia del peccato si plurifica, in relazione al nuovo e mutato orizzonte della ricerca (siamo in uno scenario dell'aldilà, non più legato alla temporalità), e viene ridisegnato il volto stesso del peccato, che risulta incarnato nelle vicende degli uomini e nelle loro determinazioni esistenziali e culturali. Il peccato consiste sempre in un atteggiamento, in una regola distorta di condotta, in un ottundimento della mente, in un declassamento della tensione verso qualcosa di ulteriore, in cui possano trovare realizzazione e sublimazione le speranze e le attese degli uomini; vario si presenta perciò il peccato, nella forma, nelle motivazioni, nell'effigie, secondo la nuova modalità di rappresentazione avviata con il canto di Farinata. Per altro verso, la personificazione del peccato, anche sul piano di una strategia narrativa, viene così a corrispondere a quel modo della rappresentazione figurale che aveva preso avvio con i canti del prologo e del proemio della *Commedia*.

Le anime, nella scena che le rappresenta e le circoscrive, sono proposte *sub specie aeternitatis*, e Dante, ritraendole, le riconsegna in certo modo alla storia, non solo letteraria e individuale, ma anche generale ed esemplare, dopo averne però recensito i limiti intrinseci inerenti a ciascuna di esse, perché non bisogna dimenticare che la *Commedia* non è semplicemente la rappresentazione dei tratti che il peccatore poteva aver avuto sulla terra, bensì è la rappresentazione di quei tratti che si possono considerare come più significativi proprio alla luce della loro collocazione nello scenario dell'eterno. Tra l'evento del singolo peccatore, quale si è determinato in terra, e l'evento di cui

reca testimonianza Dante nell'aldilà, tra l'evento in terra e la dislocazione nell'aldilà, vi è una connessione necessaria. Ma il vero evento, per ogni personaggio che Dante incontra, rimane pur sempre quello dell'aldilà, anche se l'evento in terra ne costituisce la motivazione profonda ed inalienabile

## 5. L'INTERROGATIVO DEL CANTO

Il canto XI dell'*Inferno* si sviluppa per gradi, con una serie progressiva di problemi, ma strutturalmente si presenta conchiuso su se stesso, in un perfetto moto circolare di progressione e di ripresa: i primi sei versi evocano il tema dell'abisso e il verso conclusivo, verso 115, sancisce l'inizio e la necessità della ulteriore discesa. Nell'intermezzo si sviluppa l'ordito della narrazione, non come ricognizione di personaggi e di luoghi, ma come unità problematica e dottrinarla.

I versi 1-15 sono stati in genere presentati come la sezione proemiale del canto, a cui segue la *lectio* di Virgilio dal verso 16 alla fine. La sezione che fa da prologo contiene in realtà tre indicazioni, che saranno riprese e sviluppate in successione. La prima, ci propone uno sguardo sull'abisso, a partire dal gran cerchio di pietre su cui si sono sistemati i due poeti; la seconda, riguarda la sosta presso l'avello di papa Anastasio II, introducendo così un elemento figurativo che non è sfuggito a tutti i commentatori del canto; la terza, propone la domanda di Dante, riguardo all'impiego proficuo del tempo e la relativa risposta di Virgilio, che fa da corollario e apertura alla sezione successiva: «Vedi che a ciò penso». Un ordito rigorosamente determinato che concorre a mettere in luce tre aspetti della riflessione che ne seguirà: il riferimento all'abisso, quale segno di perdizione, di oscurità e di negazione; il richiamo, per contrasto, al libro della *Genesi* (1, 2: «et tenebrae erant super faciem abyssi»), e altresì il richiamo all'imperscrutabile giustizia divina («Justitia tua sicuti montes Dei, iudicia tua abyssus multa», *Ps.* 35, 7), in funzione anche della designazione dei due luoghi opposti dell'aldilà, l'inferno e il paradiso.

La dimensione del tempo poi, così come Dante la propone, non costituisce solo un elemento della scansione nell'economia del viaggio, ma anche e soprattutto un aspetto del discorso della salvezza, a cui è improntata tutta la *Commedia*, perché qui il tempo è biblicamente il tempo dell'attesa, il tempo del compimento e il tempo della fine. E questo vale anche a spiegare la profonda differenza tra il tempo dei dannati e il tempo del viaggiatore, Dante: le anime dei dannati non vivono nella dimensione del presente, e perciò non profitano più

della dimensione del tempo reale, a differenza del poeta che è ancora, in quanto appartenente alla Chiesa militante, proiettato nella dimensione del tempo terreno, anche se la situazione che va sperimentando è già quella del tempo dell'eterno, della sua futura e totale trasformazione. Il tempo che il poeta sperimenta, pur nella sua condizione di mortalità, è sì ancora il tempo del peccato (siamo nell'inferno), ma è già per lui anche il tempo della grazia, perché egli, al modo dell'*Apocalisse* di Paolo e del *Libro della Scala*, è un prescelto e lo attendono, al termine del viaggio, il gaudio e la visione di Dio. Il tempo perciò, agli occhi di Dante, non può trascorrere inutile, non può perciò essere «perduto», dove il termine perduto evoca tanto lo smarrimento nella selva, quanto la situazione della gente dell'inferno, che è appunto «perduta» (*Inf.* III, 3), come è scritto sulla porta che immette nel regno infero, ma connota poi anche il folle viaggio di Ulisse, nel quale è detto che «perduto a morir gissi» (*Inf.* XXVI, 84); il tempo è però qui non meno anche il tempo negato della voragine infera, nella quale vige un'aura maledetta e, appunto, «senza tempo».

Dal verso 16 al verso 116 si dispiega infine la *lectio magistralis* di Virgilio, al quale viene così delegata la funzione di *auctoritas*, quale autore dell'*Eneide*, e la funzione di *sapiens*, sulla falsariga del canone medioevale della lettura dell'*Eneide*. Ma Virgilio ci viene presentato qui anche in un ruolo più squisitamente filosofico, come un maestro al modo della Scolastica, in conformità alle forme della *lectio* e della *quaestio* che Dante ci aveva già partecipato con il *Convivio* e che ci riproporrà poi nel canto XXIV del *Paradiso*, in un senso squisitamente tecnico («Sì come il baccialier s'arma e non parla / fin che 'l maestro la question propone», *Par.* XXIV, 46-47).

Dapprima, nei versi 16-66, Virgilio illustra la topografia del basso inferno e la disposizione successiva dei peccatori. L'idea della progressiva limitazione dello spazio, con i tre «cerchietti» che si restringono di grado in grado, suggerisce l'idea di un progressivo e sempre maggiore allontanarsi dal bene e, per converso, di una maggiore concentrazione del male (l'inferno come buco nero). Dentro stanno le anime, che in vita si sono allontanate da Dio: «spiriti maladetti», costretti e stipati ora in spazi sempre più angusti.

I versi 22-24 ci offrono in compendio la determinazione di Virgilio: il poeta latino dapprima introduce la forma generale del peccato: la malizia<sup>12</sup>; quindi considera il peccato come allontanamento dallo

---

12 Lo Ps.-Vincenzo di Beauvais considera la causa del peccato in due modi: *ex malitia*, *ex passione*, e pone poi quattro questioni: se si possa peccare per certa malizia; se chi pecca per abito, pecchi anche per certa malizia; se chi pecca per certa malizia, pecchi anche per abito; se chi pecca per certa malizia, pecchi meno di chi pecchi per passione.



sguardo divino: odio; e infine propone una prima distinzione, derivata dal *De officiis* di Cicerone: si pecca con forza o con frode<sup>13</sup>.

L'intervento del verso 21, in forma di avvertimento: «intendi come e perché sono costretti» i dannati, trova la verifica nella consequenzialità del verso 25, dove si affronta, a modo di spiegazione e di glossa, la natura specifica del peccato riguardo alla legge divina: delle due forme di peccato, la violenza e la frode, è la frode che più «spiace» a Dio. Virgilio è così indotto a trattare distintamente i due peccati: dapprima considera la violenza, nel settimo cerchio, secondo la tripartizione canonica: violenza contro Dio, contro il prossimo, contro se stessi, con una serie di precisazioni al fine di rendere più chiara la comprensione delle diverse tipologie rappresentate.

Segue quindi la trattazione della frode, nelle sue varie forme e manifestazioni, distinte secondo la formula del *contra*: in chi si fida e in chi non si fida. La frode, teologicamente parlando, non è altro che oblio dell'amore (versi 62-63) e perciò ha ragione di estrema gravità e il peccato si sconta nel cerchio più ristretto, nel luogo dove è Dite, Satana, e qui sono posti i fraudolenti che si sono macchiati del peccato di tradimento (nono cerchio). E chi pecca, e non solo «trade», è dannato in eterno e in «eterno è consunto». La dimensione dell'eterno, contro il tempo, trova qui il suo definitivo rilievo al termine della spiegazione e della classificazione del peccato, in una prospettiva dottrina e didattica di notevole valore anche storico, perché presenta fusi insieme elementi dell'etica classica e dell'etica cristiana, sulla scorta della teoria agostiniana del peccato, inteso come stravolgimento della legge dell'amore (l'autore a cui Dante si rifà direttamente è però qui Guglielmo Peraldo, il quale rinvia a sua volta a Sant'Agostino).

A questo punto Dante propone un nuovo interrogativo, che riguarda la situazione dei dannati collocati prima della città di Dite, e, in apparenza, puniti per peccati meno gravi. Il quesito riguarda la topografia morale di tutto l'inferno e perciò viene introdotto qui, nel bel

---

Senza entrare nei dettagli delle singole questioni, mi limito a proporre alcuni rilievi utili ai fini della comprensione degli enunciati danteschi: la malizia si distingue in abituale e attuale; chi pecca per malizia abituale pecca *ex inclinatione habitus*; chi pecca per malizia attuale pecca *ex mali electione*. Chi pecca per certa malizia pecca più gravemente di chi pecca per passione, perché la malizia inclina maggiormente al male e questo riguarda tanto il fine quanto l'oggetto; e si veda al riguardo PS.-VINCENZO DI BEAUVAIS, *Speculum morale*, III, Pars 2, d. 8, Duaci, ex officina Typographica Baltazaris Belleri 1624, pp. 936-938.

13 «Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria, fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur; utrumque homine alienissimum, sed fraus odio digna maiore. Totius autem iniustitiae nulla capitalior quam eorum, qui tum, cum maxime fallunt, id agunt, ut viri boni esse videantur», CICERONE, *De officiis*, I 13.

mezzo della *lectio* di Virgilio, quasi a voler sanzionare, su fondamenti dottrinari, la demarcazione tra le due zone e tra le due serie di peccatori, dell'alto e del basso inferno. Così Dante interpella ora Virgilio:

Ed io: «Maestro, assai chiara procede  
la tua ragione, e assai ben distingue  
questo baràtro e 'l popol ch'è possiede.

Ma dimmi: quei de la palude pingue,  
che mena il vento, e che batte la pioggia,  
e che s'incontran con sì aspre lingue,  
perché non dentro da la città roggia  
sono ei puniti, se Dio li ha in ira?

E se non li ha, perché sono a tal foggia?».

(*Inf.* XI, 67-75)

La questione è del tutto caudica dal punto di vista teologico, ma non lo è altrettanto dal punto di vista della disposizione della materia etica dell'*Inferno*. Tuttavia Dante, per voce di Virgilio, non entra qui in particolari considerazioni, ma dal complesso del discorso risulta chiaro come qui sia implicata una doppia distinzione, cara ai medioevali, va a dire la distinzione tra la pena del danno e la pena del senso. La prima è causata dall'allontanamento da Dio ed è la causa specifica per cui si determina la sanzione, la punizione; la seconda riguarda invece la somministrazione della pena, la quale è più o meno pesante a seconda del rango e della natura del peccato.

La risposta di Virgilio investe qui due temi: il delirio dell'uomo, che pensa di poter ergersi a giudice delle leggi dell'aldilà; l'eredità dell'etica aristotelica, oggetto di ripetuti studi e commenti ancora nell'età dell'Alighieri, etica che presenta nel libro VII della *Nicomachea* una differente classificazione dei vizi, disposti in tre forme: incontinenza, malizia, bestialità. Seguono poi le glosse di Virgilio, in veste precipua di filosofo scolastico.

Si affaccia ora nella mente di Dante un nuovo interrogativo, in forma di dubbio, che, rivolto a Virgilio, egli formula in questo modo:

«O sol che sani ogne vista turbata,  
tu mi contenti sì quando tu solvi,  
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.

Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,  
diss'io, «là dove di' ch'usura offende  
la divina bontade, e 'l groppo solvi».

(vv. 91-96)

Virgilio, in sede di risposta, riprende qui a ragionare da filosofo e rinvia però non più all'*Etica Nicomachea* di Aristotele, bensì alla *Fisica* sempre dello Stagirita, secondo la quale l'arte, contro cui si pecca, è figlia della natura e, di conseguenza, si può dire nipote di Dio, in quanto la natura è figlia di Dio<sup>14</sup>; e perciò l'usuraio risulta spregevole sul piano etico, sul piano filosofico e sul piano teologico, perché ripone in altro («altra via tene») e non in Dio la sua «spene».

La *lectio magistralis* di Virgilio a questo punto si conclude ed il poeta latino rinnova a Dante l'invito a seguirlo: la discesa si profila subito ripida e scoscesa e il maestro e il discepolo alla fine imboccano la via là dove dal balzo si «dismonta».

#### 6. «UBI BESTIALITAS?». UNA QUESTIONE DI LANA CAPRINA

La *lectio magistralis* di Virgilio è di grande importanza ai fini della comprensione dell'impianto etico della prima cantica, ma anche del corredo filosofico e teologico dell'intero poema. Dante, nella classificazione dei vizi, fonde insieme tre diverse tradizioni: quella ciceroniana, quella aristotelica, quella scolastica. Egli, per voce di Virgilio, non si limita ad una semplice classificazione dei vizi, ma cerca di coglierne la forma interna, secondo le disposizioni dell'animo, attraverso una serie di successive determinazioni. Dapprima propone la distinzione del vizio in violenza e frode, al modo di Cicerone; quindi presenta la distinzione secondo la disposizione dell'animo vizioso, e presenta la distinzione in incontinenza, malizia, bestialità, alla maniera di Aristotele; quindi introduce la distinzione secondo l'oggetto e il fine e formula la distinzione del peccato in peccato contro Dio, contro il prossimo, contro se stessi, al modo della Scolastica e precipuamente del maestro delle *Sentenze*, Pietro Lombardo. La prospettiva è di grande originalità e, per il modo come viene proposta, in una sintesi di grande efficacia, costituisce un *unicum* nella cultura della sua età e non trova comunque l'analogo nelle numerose trattazioni medioevali sui vizi e sulle virtù. A differenza poi di una successiva trattazione, nel canto XVII del *Purgatorio*, dove la determinazione è principalmente di ordine teologico, qui la determinazione è

---

14 Cfr. ARISTOTELE, *Physica*, II, 2, 194 a 13-27, translatio vetus (Aristoteles Latinus, VII/1, pp. 52-53). La 'deduzione' che l'arte, figlia della Natura, «a Dio quasi è nepote», in quanto la Natura è figlia di Dio, è una singolare estrapolazione dantesca. Sull'enunciato aristotelico che l'arte imiti la natura, si può vedere SAN TOMMASO, *Comm. in octo libros Physic. Aristotelis*, II, lectio 4, in *Opera omnia*, ediz. a cura di Roberto Busa, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog 1980, IV, p. 70ab; lectio 13, p. 75a; ALBERTO MAGNO, *Physica*, II, tract. I, cap. 9, *Opera omnia*, ediz. di Colonia 1951, IV/1, pp. 91a-93b.

insieme di ordine filosofico, etico e teologico.

La peculiarità dell'operazione si rende ben riconoscibile se si presta attenzione a due dei concetti cardine introdotti da Dante e mutuati dall'etica aristotelica, vale a dire il concetto di malizia e il concetto di bestialità, che tanto hanno travagliato i commentatori e gli interpreti, come se si trattasse di una questione esiziale ai fini della comprensione della poesia e dell'ordito della prima cantica.

Sul concetto di malizia Dante ci propone due indicazioni: al verso 22, in correlazione con il termine giuridico-teologico di ingiuria («D'ogni *malizia*, ch'odio in cielo acquista, / ingiuria è 'l fine»)<sup>15</sup>; e al verso 82, in relazione con il termine filosofico-teologico di disposizione («le tre disposizion che 'l ciel non vole, / incontenenza, *malizia* e la matta / bestialitate»). Ora, riguardo a questa distinzione, si è voluto vedere non so che straniamento nella logica del pensiero dantesco, come se il testo si prestasse a qualche equivocità, ma i riferimenti danteschi sono piuttosto chiari ed espliciti, solo che si tenga conto del contesto degli enunciati e si conoscano gli argomenti. Nel primo caso Dante si attiene alla concezione teologica del peccato, il quale implica due atti: la *conversio ad malum* e l'*aversio a Deo*, come medioevalmente era risaputo. Nel secondo caso Dante, seguendo Aristotele e i vari commenti all'*Etica Nicomachea*, parla correttamente di tre male disposizioni, che originano altrettanti vizi: l'incontinenza, come distorta forma della legge di natura (come l'essere goloso, l'essere lussurioso, l'essere avaro); la malizia, come abito malvagio che aggrava il vizio; la bestialità, come superamento di un limite, in quanto comportamento ferino e subumano.

Dante dapprima, nel verso 22, si muove in un quadro giuridico-teologico: il fine d'ogni malizia è l'ingiuria: la malizia è qui semplice-

---

15 Sull'idea dell'ingiuria come fine o movente del peccato insiste particolarmente Durando di San Porciano, nel suo commento alle distinzioni 42 delle *Sentenze* di Pietro Lombardo. Durando si accinge a parlare particolarmente del peccato *in Deum* e *in proximum* e prosegue: «Haec enim et similia pervertunt debitum ordinem subiectionis ad Deum et foedus humanae societatis ad proximum, propter quod ex genere suo sunt peccata mortalia. Cum etiam homo teneatur diligere plus seipsum quam proximum, sicut illa quae sunt in iniuriam proximi sunt contra charitatem et peccata mortalia, sic ea quae homo committit contra seipsum, vel peccare contra naturam, sunt contra charitatem et peccata mortalia, quando vero voluntas peccantis fertur in illud quod in se quidem continet quandam inordinationem, non tamen contrariatur dilectioni Dei, aut proximi, nec tollit ordinem debitae subiectionis ad Deum, nec foedus humanae societatis ad proximum, sicut verbum ociosum, risus superfluous, et similia, talia dicuntur venialia ex genere», DURANDO DI SAN PORCIANO, *In Petri Lombardi Sententias Theologicas Commentariorum libri IV*, Liber II, dist. 42, q. 6, Venetiis, Ex Typographia Guerra 1571, rist. anastatica, Ridgewood, Gregg 1964, p. 203a.

mente l'*actus malus*, l'*habitus malus*<sup>16</sup>, il peccato visto nella sua generalità, per usare il linguaggio degli scolastici (malizia *vs* virtù)<sup>17</sup>; quindi, nel verso 82, individua la forma interna del peccato, cioè la *dispositio*, la quale ha in sé un maggior o minor coinvolgimento della ragione. Nulla, dunque, di così problematico da indurre ad una moltiplicazione delle questioni, già di per sé numerose nel canto XI.

La distinzione del verso 82 non riguarda il tipo specifico del peccato, ma la disposizione peccaminosa, che favorisce il peccato<sup>18</sup>. Siamo all'interno della teoria medioevale dell'*habitus*, quale disposizione a fare il bene o il male, come conseguenza di una scelta di vita, e perciò Dante, seguendo Brunetto Latini<sup>19</sup>, San Tommaso e Alberto

16 In proposito è da vedere tutta la questione 78 della *Summa Theologiae* dell'Aquinate, che ha per titolo, *De causa peccati quae est malitia*, dove *malitia* ha carattere di intenzionalità, articolo 1 (*Utrum aliquis peccet ex certa malitia*; l'Aquinate parla del peccato *ex certa malitia*, *vel ex certa industria*) e di *habitus malus*, articoli 2-3 (*Utrum quicumque peccet ex habitu, peccet ex certa malitia*; *Utrum ille qui peccet ex certa malitia, peccet ex habitu*), anche se non ne discende che chi pecca *ex certa malitia* peccchi necessariamente anche *ex habitu* (art. 3).

17 «Circa mores [...] Malitia scilicet quae corruptiva est virtutis et moderatricis passionum. [...] Malitiae autem contrarium est virtus», ALBERTO MAGNO, *Super Ethica*, VII, cap. 1, *Opera omnia*, ediz. di Lione 1651, IV, p. 263a. «A malitia Diaboli omne peccatum originem trahit», SAN TOMMASO, *Super Sent.*, II, d. 5, q. 1, a. 3, s.c. 1; «Omni actu peccati in malitia crescit et in merito majoris poenae», *ivi*, II, d. 7, q. 1, a. 2, arg. 5; «Dicitur enim ex malitia peccare qui ex electione pravi finis peccat», *ivi*, II, d. 7, q. 1, a. 2co; «Peccatores, quamdiu in hac vita vivunt, possunt fieri membra Christi, quantumcumque videantur in malitia obstinati», *ivi*, II, d. 7, q. 3, a-2, ad 2.

18 Sulla divisione dei peccati secondo la forma, l'oggetto, il fine, che Dante ha presente in questo canto e che dilata poi coinvolgendo la materia aristotelica, si può considerare quanto si legge in Alberto Magno, Alessandro di Hales e San Bonaventura. Alberto Magno distingue il peccato in otto modi: *penes reatum*: veniale, mortale; *penes instrumenta*: parole, opere, pensieri; *penes materiam*: sette peccati capitali; *penes causas*: per debolezza, per ignoranza; per malizia; *penes inclinancia*: timore, amore; *penes finem*: concupiscenza della carne, concupiscenza degli occhi, superbia della vita; *penes in eum in quem peccatur*: contro Dio, contro il prossimo, contro se stesso; *penes formale in peccatum*: delictum, commissum (ALBERTO MAGNO, *Summa Theologiae*, Pars II, tract. 18, q. 115, membrum 4, *Opera Omnia*, ediz. di Lione 1651, XVIII, p. 519ab). Si tratta di otto divisioni, riproposte anche da Alessandro di Hales (*Summa Theologica*, t. III, pars II secundum libri, inq. 2, tract. 3, q. 3, cap. 3, § 268 (*De divisione peccati actualis in genere*), ediz. di Quaracchi, III, pp. 281a-282b. San Bonaventura, seguendo Pietro Lombardo, propone una divisione in sette aspetti: causa (l'agente): attuale, originale; la pena: mortale, veniale; la motivazione: bene, male, amore, timore; il sostrato: pensieri, parole, opere; la persona contro cui si pecca: Dio, se stesso, il prossimo; il mandato: commissum, delictum; i vizi a cui si dà origine: sette vizi capitali (SAN BONAVENTURA, *Sentent.*, II, d. 41, dub. 2, *Opera Omnia*, II, p. 976ab).

19 «Des visces en malorité que l'en doit mout eschiver sont .iii., malice cruauté et luxure. Car .iii. vertus sont lor contraires, benignité clemence et chasteté. Aucun home sont de nature divine par le très grant vertu ki en aus habonde; et cist abis est propre-

Magno<sup>20</sup>, parla correttamente di «disposizione» e non di peccato, inteso nel senso di una sua specificità.

Quanto alla bestialità, essa non è dunque un peccato specifico, ma una disposizione che aggrava la manifestazione, anche esterna, del peccato ed è per questo che Dante non le assegna un posto preciso nell'ambito delle suddivisioni dell'inferno e della classificazione dei peccati. Formalmente considerata, la bestialità costituisce un aggravio tanto della malizia che dell'incontinenza<sup>21</sup>, in quanto superamento di una misura, e come tale non sembra trovar un plausibile ricetto nell'*Inferno* dantesco, non nei canti che precedono la città di Dite, e non nei canti che la seguono, perché si tratta di una condizione della pena e non della forma del peccato.

## 7. IN FORMA DI SINTESI

A chiarire il problema può essere utile quanto osserva in proposito l'Aquinate, commentando il VII libro della *Nicomachea*, ma bisogna

---

ment contraires a cruauté. Et teus homes sont apelés angeliques u divins por l'abondance des vertus ki est en aus outre les us des autres en toutes choses, autresi comme la bonté de Dieu sormonte la bonté des homes. Autre homes sont crueus en lor meurs, et son de nature des feres bestes, et sont mout lointain de vertu. Et sont home de nature de beste en parsivre lor volontés et lor delis, et sont samblable as singes et au porcel. Et li home ki parsivent lor volontés sont apelés epichures, c'est a dire k'il pensent dou delit dou cors solement. Et des homes ki sont de nature divine ou de nature de bestes en toutes choses sont poi el monde, mais cil ki vivent a loi de beste habitent ens estremités de la terre ki puplee est; car en droit midi sont li etyopien, et par devers septentrion sont li esclavon. Et est li hons apelés de divine nature pour çou k'il est chastes et continens, en ce k'il se suefre des mauvaises concupiscences dou cors par la force de la vertu entellectuele; mais celui ki ne s'en suefre est vencus par ses desiriers et trespasse les bonnes de la loi. Car li homme ont lor bonnes a quoi il s'esmuevent naturelement et entre quoi il se regirent et tornoient dedens le mi, se autre oquoison ne vient en lor nature ki le face decliner a vie de beste. Car les bestes sont desliees, et pour çou ensivent les movemens de lor covoitises, et vont par mi les pastures, et ne se suefrent des choses a quoi lor nature les amaine. En cest maniere ist li hons hors de ses bonnes, et ensi est il presk'une beste, por la mauvaise vie k'il a esleeve, a ce ke la sience de l'omme est veritable en ses oeuvres», *Li livres du Tresor* de BRUNETTO LATINI, II, cap. 39 (*Des visces en moralité*), ediz. critica a cura di Francis J. Karmody, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1948, pp. 205-206.

20 Cfr. ALBERTO MAGNO, *Super Ethica*, VII, lectio I, *Opera omnia*, ediz. di Lione 1651, XIV/2, p. 519ab.

21 Si veda, in proposito, ALBERTO MAGNO, *Super Ethica*, VII, cap. 1 e cap. 10, *Opera omnia*, ediz. di Lione 1651, IV/1, pp. 263ab, 276b-277a; e, relativamente alla malizia, anche TOMMASO D'AQUINO, *Sententia libri Ethic.*, VII, lectio 6, n. 19. Secondo San Tommaso, poi, si può parlare anche di una concupiscenza e lussuria bestiale (*Super Sent.*, III, d. 35, q. 1, q. 1, co.); in particolare, il peccato contro natura («ex concubitu contra naturam») può essere detto bestiale (*Super Sent.*, IV, d. 41, q. 1, a. 4, q. 2 ad 4).

pur dire che il testo di Aristotele (VII, 1, 1145 a15-1145 b 8; VII, 5, 1248 b15-1149 a 21)<sup>22</sup>, letto per esteso, non si prestava a tanto dispendio di energie e di intelligenza, come in genere si è fatto.

Lasciamo dunque la parola all'Aquinate, che così esordisce passando a commentare il primo capitolo del libro VII della *Nicomachea*:

Post haec autem dicendum, aliud facientes principium et cetera. Postquam philosophus supra determinavit de virtutibus moralibus et intellectualibus, hic incipit determinare de quibusdam quae consequuntur ad virtutem. Et primo de continentia, quae est quiddam imperfectum in genere virtutis. Secundo de amicitia, quae est quidam effectus virtutis, in octavo libro, ibi, post haec autem de amicitia et cetera. Tertio de fine virtutis, in X libro, ibi: post haec autem de delectatione et cetera. Circa primum duo facit. Primo determinat de continentia et eius opposito. Secundo de delectatione et tristitia quae sunt earum materia, ibi: de delectatione autem et tristitia et cetera. Circa primum duo facit. Primo distinguit continentiam ab aliis quae sunt eiusdem generis. Secundo de ea determinat, ibi: videtur utique continentia et cetera. Circa primum duo facit. Primo distinguit continentiam et eius oppositum ab his quae sunt eiusdem generis. Secundo ostendit de quibus eorum sit dictum, et de quibus restet dicendum, ibi, sed de hac quidem dispositione et cetera. Circa primum duo facit. Primo enumerat habitus

---

22 Riporto qui la prima sezione del testo di Aristotele, secondo la traduzione di Roberto Grossatesta: «Post hec autem dicendum aliud facientes principium, quoniam circa mores fugiendorum tres sunt species, malicia, incontinenia, bestialitas. Contraria autem duobus quidem manifesta, hoc quidem enim virtutem, hoc autem continenciam vocamus. Ad bestialitatem autem maxime utique congruit dicere super nos virtutem heroycam quandam et divinam. Quemadmodum Homerus de Hectore fecit dicentem Priamum, quoniam valde erat bonus, neque videbatur viri mortalis puer existere, set dei. Quare si quemadmodum aiunt ex hominibus fiunt divini propter virtutis superexcellenciam, talis quidem utique erit videlicet bestialitati oppositus habitus. Et enim quemadmodum neque bestie est malicia neque virtus, sic neque dei. Set hec quidem honorabilis virtute, hec autem alterum quoddam genus malicie. Quia autem rarum et divinum virum esse, quemadmodum Latones consueverunt appellare quando admirantur valde aliquem, divinus vir aiunt, sic et bestialis in hominibus rarus; maxime autem in barbaris est; fiunt autem quidam et propter egritudines et orbitates; et propter maliciam autem hominum superexcedentes, sic superinfamamus. Set de hac quidem dispositione, posterius faciendum quandam recordacionem. De malicia autem dictum est prius. De incontinenia autem et mollicie et deliciis dicendum et de continencia et perseverancia. Neque enim ut de eisdem habitibus virtuti et malicie utramque ipsarum suspiciendum, neque ut alterum genus», ARISTOTELES, *Ethica Nicomachea*, translatio Roberti Grosseteste Lincoliensis, sive *Liber Ethicorum*, VII,1-2 1145 a 15-1145 b 8 (Aristoteles Latinus, XXVI, 1-3/3, pp. 272-273).

seu dispositiones circa moralia vituperabiles. Secundo ponit eorum opposita, ibi: contraria autem duobus et cetera.

L'Aquinate quindi prosegue, presentando la tripartizione aristotelica:

Dicit ergo primo, quod post ea quae dicta sunt de virtutibus moralibus et intellectualibus, ad hoc quod nihil moralium praetermittatur, oportet ab alio principio resumere, ut dicamus, quod eorum quae sunt circa mores fugienda, tres species sunt: scilicet malitia, incontinentia et bestialitas.

E tosto aggiunge:

Et horum quidem differentiam sic oportet accipere. Cum enim, ut in VI dictum est, bona actio non sit sine ratione practica vera et appetitu recto, per hoc quod aliquid horum duorum pervertitur, contingit quod aliquid sit in moribus fugiendum. Si quidem igitur sit perversitas ex parte appetitus ut ratio practica remaneat recta, erit incontinentia, quae scilicet est, quando aliquis rectam aestimationem habet de eo quod est faciendum vel vitandum, sed propter passionem appetitus in contrarium trahit. Si vero intantum invalescat appetitus perversitas ut rationi dominetur, ratio sequetur id in quod appetitus corruptus inclinatur, sicut principium quoddam existimans illud ut finem et optimum; unde ex electione operabitur perversa, ex quo aliquis dicitur malus, ut dictum est in quinto. Unde talis dispositio dicitur malitia.

La malizia, propriamente detta, è soprattutto una forma di intemperanza, cioè della modalità (*contemperantia*) che si deve assumere nel compiere un'azione; è una perversità dell'«appetitus» che corrompe la ragione. E questo può avvenire in due modi:

Uno igitur modo potest contingere perversitas in tali consonantia, ita quod non exeat extra limites humanae vitae: et tunc dicitur simpliciter incontinentia vel malitia humana, sicut aegritudo humana corporalis, in qua salvari potest natura humana. Alio modo potest corrumpi contemperantia humanarum affectionum, ita quod progrediatur ultra limites humanae vitae in similitudinem affectionum alicuius bestiae, puta leonis, ursi aut porci, et hoc est quod vocatur bestialitas. Et est simile,



sicut si ex parte corporis complexio alicuius mutaretur in  
complexionem leoninam vel porcinam.

La malizia, così come pure l'incontinenza, può essere considerata strettamente in sé, cioè *simpliciter*, oppure con un aggravio, *cum additione*, e si può allora parlare di *malitia bestialis*, così come si può parlare di *incontinentia bestialis*<sup>23</sup>.

Così San Tommaso; e così Dante. E la ragione è molto semplice, perché, come aveva sostenuto anche San Bonaventura<sup>24</sup>, il bene (*bonum*) si attua in un solo modo (*in unum modum*), mentre il peccato (*peccatum*), in quanto anche abito, al contrario è multiforme (*multifarium*).

Università Cattolica del Sacro Cuore Milano e Brescia

---

23 SAN TOMMASO, *Sententia libri Ethic.*, VII, lectio 5, n. 16

24 «Quaeritur de hoc quod dicit [il Magister]: *Modi peccatorum varias in Scriptura habent distinctiones*. Videtur enim, quod non solummodo *varias* habeant, immo etiam *infinitas*; quia, sicut vult Philosophus, “bonum est uno modo, malum autem multifarium”. Et ipse etiam Dionysius dicit, quod “malum est infinitum”»: SAN BONAVENTURA, *Sentent.*, II, d. 41, dub. 2, *Opera Omnia*, II, p. 976ab.



MARIA CICALA

## IL CANTO XII DELL'INFERNO

### 1. «DIVISIONE» IN «PARTI», FUNZIONALE ALL'ILLUSTRAZIONE DELLA «SENTENZA»

Prima di entrare nel merito di riflessioni specifiche che una *Lectura* comporta ho avvertito l'esigenza preventiva di ripercorre le linee fondamentali del canto XII dell'*Inferno*.

Nel vagliare questa opportunità mi sono resa subito conto che già stavo dando un taglio specifico alla mia riflessione, assumendo una posizione nel contesto degli innumerevoli quanto autorevoli commenti e «*lecturae*» dell'opera di Dante.

Infatti, dando avvio alla mia conversazione in questo modo, mi allineo a un comportamento diffuso (anche se con differenti modalità) nei moderni studiosi della *Comedia*, ma ravvisabile anche in alcuni degli antichi commentatori; alludo, per esempio, a Giovanni Boccaccio<sup>1</sup>, non meno che all'autore delle *Chiose Vernon* [Falso Boccaccio]<sup>2</sup>

---

1 GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia*, a c. di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere* di Giovanni Boccaccio, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori "Classici" 1965. Oggi si legge anche nell'edizione Mondadori "Oscar", Milano 1994. Nel giugno del 1373, alcuni fiorentini, attraverso una petizione ai Priori delle Arti e al Gonfaloniere di Giustizia, chiesero e ottennero una Lettura pubblica della *Comedia* (allora detta *el Dante*), che venne affidata, il 25 agosto dello stesso anno, a Boccaccio. La sede prescelta fu la chiesa fiorentina di Santo Stefano in Badia, dove la lettura fu avviata la domenica 23 ottobre 1373. Secondo la petizione essa doveva procedere, con cadenza quotidiana, escludendo i giorni festivi, per un intero anno, ma, a causa di una noiosa malattia del relatore, fu interrotta dopo una sessantina di lezioni, si presume nei primi mesi del 1374 (cfr. l'introduzione di Padoan, ivi, p. VII). Infatti il commento di Boccaccio si interrompe al canto XVII dell'*Inferno*.

2 FALSO BOCCACCIO (CHIOSE VERNON), *Chiose sopra Dante* [Commento alla *Cantica dell'Inferno* di Autore Anonimo], a c. di G. W. Vernon, Firenze, Piatti 1846 («è di base – spiega ALDO VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, Vallardi-Piccin 1981, n. 123, p. 188 – il Cod. Poggiali-Vernon, ora presso la Biblioteca dantesca del Convento di S. Francesco in Ravenna»), testo revisionato da F. Ferrario. Le *Chiose Vernon* – spiega VALLONE (ivi, p. 180) – riproducono «una traduzione del commento all'*Inferno* di Graziolo, nota già all'Ottimo nel 1333». GRAZIOLO DE' BAMBAGLIOLI (*Commento all'«Inferno» di Dante*, a c. di L. C. Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa

e a Guiniforte Barzizza<sup>3</sup>, ma anche a Cristoforo Landino<sup>4</sup>, e quindi ad Alessandro Vellutello<sup>5</sup>.

---

1998), nato a Bologna nel 1291, bandito dalla sua città e quindi personaggio di rilievo a Napoli, stese, probabilmente negli anni tra il 1322 e il 1324, il suo commento in latino all'*Inferno*, che ben presto ebbe diffusione; infatti – annota VALLONE (op. cit., p. 123, nota 16) – già «lo cita in due luoghi» e «in altri liberamente lo adotta» l'OTTIMO (*L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, a c. di A. Torri, Pisa, Capurro 1827-29, rist. anast. Bologna, A. Forni ed. 1995), che «raccolge le sue idee e via via scrive le sue osservazioni tra il 1333 e il 1340», quando «le chiose e i commenti di Jacopo Alighieri, Graziolo dei Bambaglioli e Jacopo della Lana sono ormai in circolazione» (cfr. VALLONE, op. cit., p. 87).

3 GUINIFORTE BARZIZZA, *Lo Inferno della Commedia di Dante Alighieri col Comento di Guiniforto delli Bargigi, tratto da due manoscritti inediti del secolo decimo quinto*, a c. di G. Zaccheroni, Marsiglia-Firenze, Mossy-Molini 1838. Figlio di una delle più note figure insigni dell'Umanesimo veneto, Gasparino Barzizza (1360-1431), di Bergamo, che insegnò in varie città italiane, Guiniforte (1406-1463), nel 1434 «aveva ottenuto a Milano e a Pavia la cattedra che prima era stata di suo padre. Ma nel 1447, in seguito ai rivolgimenti milanesi, era passato nel Monferrato, poi a Ferrara presso Borso d'Este. Nel 1455 tornava a Milano come precettore di Galeazzo Maria e di Ippolita Sforza. Negli anni del primo soggiorno milanese si era dedicato, in particolare, a commentare la *Commedia* di Dante – ma ci è giunta solo la parte relativa all'*Inferno* –, mentre Filelfo commentava il *Canzoniere* del Petrarca, secondo un piano culturale già voluto da Filippo Maria Visconti, assai attento alla poesia e alla lingua volgare.» (PAOLO VITI, *L'Umanesimo nell'Italia settentrionale e mediana*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Enrico Malato, vol. III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno editrice 1996, pp. 517-634 [561], ma vd. anche la voce su Barzizza, di GUIDO MARTELLOTTI, in *DBI*, vol. VII 1965, pp. 39-41).

4 CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna 1481 (testo provvisorio a c. di Paolo Procaccioli). Oggi il commento di Landino si legge nell'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, in quattro tomi, a c. di Procaccioli, Roma, Salerno editrice 2001. Il *Comento* in volgare di Landino – secondo il moderno curatore (ivi, introduzione, pp. 20-21) – può essere interpretato «come risultante di una doppia azione, una remota e personale, nata nello Studio e riconducibile alla vicenda culturale di Landino; l'altra invece pubblica, nata nei saloni di Via Larga o in Palazzo della Signoria e prossima, come finalità, a un progetto come la *Raccolta Aragonesa*, e da leggere, al pari di quest'ultima, come momento di una più generale campagna di recupero della tradizione volgare fiorentina e di inequivoca espressione di una volontà di egemonia culturale (l'«impero» di cui è spia il *Proemio* del *Comento* laurenziano)». Il commento al canto XII dell'*Inf.* si legge nel tomo II, la premessa (p. 616) recita: «In questo duodecimo canto descrive el poeta la scesa del sexto cerchio nel septimo; et quello divide chome di sopra habbiamo decto et ponvi e supplicii de' violenti, prima nel proximo, dipoi in sé medesimo, et ultimamente in Dio, et pone a guardia del luogo e mostruosi centauri; et maxime el Minotauro di Creta».

5 *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione* di ALESSANDRO VELLUTELLO, Venezia, F. Mandini 1544 (testo provvisorio a c. di Paolo Procaccioli). Il commento di Vellutello, – spiega VALLONE (op. cit., p. 249) – «per posizione è assai diverso da quello del Landino», egli dichiara «*Ai Lettori* di volersi distaccare dai predecessori, perché «i sentimenti loro, tanto allegorici, quanto letterali, appresso al sentir suo, sono in diversi modi sentiti»; di limitare le divagazioni storico-erudite poiché non è «istoriografo, né fabulista»; di curare adeguatamente il testo perché «gli antichi testi scritti a penna» e

Allo stesso tempo la mia scelta mi offre l'occasione di evidenziare subito che le modalità con le quali ciascuno decide di delineare, qualitativamente e quantitativamente, la materia narrativa poi analizzata si connotano come segnale immediato, offerto al pubblico (che legge o ascolta), della propria mediazione esegetica.

Boccaccio, per esempio, faceva precedere la sua *Esposizione litterale* (XII, 1-3), della quale oggi possiamo agevolmente godere nell'edizione Mondadori, illustremente curata da Giorgio Padoan, da una scansione della materia del canto in «sei parti», nell'enunciazione delle quali balza subito all'occhio, nel modo di porgere il discorso, l'insistenza sul nome di «Virgilio» e quindi sul ruolo da lui esercitato, attraverso una iterazione non sempre richiesta, o meglio non da tutti avvertita come necessaria.

Prima di procedere all'analisi delle singole terzine, nella sua articolata e nutrita *Esposizione*, allegorica oltre che letterale, il certaldese esordisce con una considerazione di ordine generale, che, sottolineando il ruolo-guida di Virgilio, evidenzia una continuità tra questo canto e il precedente:

Continuasi il presente canto [*Inf.* XII] al precedente assai evidentemente, per ciò che, avendogli mostrato Virgilio davanti la universal disposizione dello 'nferno e sollecitandolo a continuare il cammino e mostratogli il balzo lontano a loro smontarsi, qui ne dimostra come, a quello luogo pervenuti, qual fosse la qualità del luogo per lo quale a scendere avevano.

Effettivamente la continuità qui segnalata esiste, ma obbliga anche a una precisazione, brillantemente sottolineata da Bortolo Martinelli, che in questa *Lectura Dantis* 2004 mi ha preceduta, dimostrando la funzione-chiave di un canto come l'undicesimo dell'*Inferno*, nel quale il poeta, pur costruendo, attraverso indicatori precisi, il necessario aggancio della *digressio* alla struttura narrativa, e quindi rispettivamente ai canti X e XII, allo stesso tempo si propone in una nuova veste di «interlocutore culturale», non più solo sul piano narrativo, ma anche dottrinale.

Nel canto XI si configura una «mediazione tra l'etica classica e quella cristiana», prende corpo una nuova gerarchia del peccato, vario e tipizzato in relazione agli individui. In altri termini – sottolinea Martinelli – questo canto di svolta rivela un mutamento eclatante della macchina narrativa, cioè del piano della *Comedia*.

---

“ancor più i moderni impressi a stampa” sono “incorrettissimi”. Di contro, il suo metodo propone un raffronto di testi, una scelta ed una integrazione».

La «plurificazione» del peccato, e quindi la sottodistinzione della pena scontata, a partire dal XII canto, rappresenta uno degli indicatori più evidenti della transizione dall'idea classica del vizio (lussuria, II cerchio; golosità, III cerchio; avarizia e prodigalità, IV cerchio; ira, superbia e accidia, V cerchio), senza gradualità di colpa e diversificazione di pena, all'idea cristiana del peccato, punito più o meno severamente in base al grado di gravità.

Nei vv. 28 e sgg. di *Inf.* XI, Virgilio spiega che il primo dei tre cerchi che ancora rimangono, ossia il settimo dell'*Inferno*, è interamente occupato dai «violenti»:

Di violenti il primo cerchio è tutto;  
ma perché si fa forza a tre persone,  
in tre gironi è distinto e costruito.  
A Dio, a sé, al prossimo si pòne  
far forza, dico in loro e in lor cose,  
come udirai con aperta ragione.

Al primo girone del settimo cerchio è dedicato l'intero XII canto, nel quale – sottolineo con Figurelli<sup>6</sup> – si riscontra una perfetta «unità topografica e narrativa», infatti la descrizione «fisica» e «morale» è «intera e compiuta».

L'analitica descrizione del «loco», dall'ingresso dei due strani «pellegrini», attraverso la discesa, all'uscita, in una visita «guidata», prima da Virgilio e poi dal centauro di nome Nesso, realizza una unità di rappresentazione, facilmente ed efficacemente traducibile in termini «cinematografici», come tra breve dimostrerò.

Nel primo girone del settimo cerchio – annuncia Virgilio nel canto XI – sono puniti i violenti contro il prossimo, «per diverse schiere» (*Inf.* XI, v. 39), ossia in gruppi distinti in base alla diversità delle colpe (cfr. ivi, vv. 34-39). Mi sembra dunque importante non sottovalutare la qualità dell'elemento di differenziazione che colloca il XII canto in una posizione-chiave: mutamento della «filosofia» (in senso letterale, allegorico e morale) sottesa all'inserimento di una nuova «pietra» nella «costruzione» del medesimo edificio.

Nei vv. 61-63 di *Inf.* IX il poeta lancia un avvertimento che qui mi sembra opportuno ricordare:

---

<sup>6</sup> Cfr. FERNANDO FIGURELLI, *Il canto XII. Dicembre 1960*, in *Lectura Dantis Scaligera*, diretta da Mario Marcazzan con Silvio Pasquazi, vol. I, *Inferno*, Firenze, Le Monnier 1967, pp. 391-424 [397-398].

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani

La funzione di avvertimento, nel caso del canto XII, sembra assolta dall'intero canto dottrinale che lo precede.

Subito dopo aver rilevato e motivato la continuità nella struttura narrativa, Boccaccio, conservando la funzione di soggetto e/o oggetto di attenzione, assegnata a Virgilio nel suo modo di porgere il discorso, spiega:

E dividesi il presente canto in sei parti:

- nella prima, come detto è, dimostra la qualità del luogo per lo quale aveano a scendere e cui sopra quello trovassero;
- nella seconda pone come scendessero e alcuna cosa che in quella scesa gli ragiona Virgilio;
- nella terza descrive come Virgilio gli mostrasse un fiume di sangue e che gente dintorno v'andasse;
- nella quarta mostra come Virgilio parlasse a' Centauri che 'l fiume circuivano e fossenegli un conceduto per guida;
- nella quinta dice come, seguendo il centauro, esso dimostrasse loro [= Virgilio e Dante] le pene de' tiranni e de' rubatori;
- nella sesta e ultima, come, avendo il centauro passato l'autore dall'altra parte del fiume, se ne tornasse indietro

Infine il certaldese suggerisce come individuare, attraverso degli *incipit*, l'avvio di ciascuna delle parti segnalate. Della prima ha già dato conto

- «Era lo loco, ove a scender la riva» etc. [cfr. i vv. 1-27: la frana, l'incontro col Minotauro, l'intervento decisivo di Virgilio],

quindi va oltre, specificando che

- La seconda comincia quivi: «Così prendemmo via» [cfr. i vv. 28-45: discesa «per lo scarco / di quelle pietre» e spiegazione di Virgilio sull'origine della frana, in termini biblici e filosofici];
- la terza quivi: «Ma ficca gli occhi» [cfr. i vv. 46-57: Virgilio invita Dante a guardare la «riviera di sangue» e il poeta descrive ciò che vede, il luogo e i centauri];

- la quarta quivi: «Udendoci calar» [cfr. i vv. 58-98: Dante, Virgilio e i Centauri];
- la quinta quivi: «Noi ci movemmo» [cfr. i vv. 99-138: la visita prosegue «con la scorta fida» di Nesso];
- la sesta e ultima quivi: «Poi si rivolse» [cfr. il v. 138: Nesso, compiuta la sua missione, si gira e passa nuovamente il «guazzo» per tornare al suo posto].

Quattro (o forse cinque) sono invece le «parti», utili ad «aprire la sentenza della cosa divisa», individuate, segnalate e quindi connotate (nell'estensione, nella qualità e nella proporzione) da Fernando Figurelli<sup>7</sup>, sulla falsa riga dei suggerimenti danteschi da lui opportunamente colti nella *Vita Nuova* (capitoli XIV, XIX e XLI), commentando, nel dicembre del 1960, il XII dell'*Inferno*, nel contesto della *Lectura Dantis Scaligera*.

Nel capitolo XIV della *Vita Nuova*, dopo aver proposto il testo di un sonetto, «lo quale comincia: *Con l'altre donne*», Dante spiega (ivi, 13):

Questo sonetto non divido in parti, però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenza [= illustrare il senso] de la cosa divisa; onde con ciò sia cosa che per la sua ragionata [= narrata nella prosa] cagione assai manifesto, non ha mestiere [= non è necessario] di divisione.

In tal modo egli dà esplicitamente conto di cosa sia per lui e quando ritiene necessaria una «divisione» in «parti», funzionali alla illustrazione del senso<sup>8</sup>.

Il suggerimento di non “dividere” in «parti» sembra essere stato accolto sia da Cristoforo Landino, nel Quattrocento, che da Alessandro Vellutello, nel Cinquecento: entrambi hanno avvertito l'esigenza di far precedere le chiose analitiche da una introduzione (brevissima l'uno, un po' più estesa l'altro), ritenendo ambedue inopportuna una partizione.

Nel capitolo XIX della stessa *V. N.*, introducendo (ivi, 3) la canzone-chiave, famosa e sistematicamente antologizzata nei manuali di uso comune, che segna una altrettanto nota svolta poetica, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, l'Alighieri la definisce

ordinata nel modo che si vedrà sotto ne la sua divisione,

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 398-399.

<sup>8</sup> Cito dalla edizione della *Vita Nuova*, con introduzione di Giorgio Petrocchi e commento di Marcello Ciccuto, Milano, BUR 1994.



ribadendo la funzione esplicativa della «divisione», che qui egli propone, dopo il testo, connotandola come molto più complessa rispetto alle precedenti:

Questa canzone, acciò che sia meglio intesa, la dividerò più artificiosamente che l'altre cose [= testi] di sopra. E però prima ne fo tre parti,

corrispondenti a «proemio», «intento trattato» e «serviziale [= in funzione] de le precedenti parole».

Alla tripartizione segue una ulteriore articolazione dell'*explicatio*, funzionale al migliore «intendimento», in «più minute divisioni», inferiori numericamente a quante sarebbe necessario ricorrere, ma sufficienti per i «conoscenti».

Mi sembra questo il modello di riferimento al quale si conforma la scelta di un altro dei più antichi commentatori, Guiniforte Barzizza. Egli esordisce con una considerazione generale, di raccordo, che lega il XII canto al precedente:

Servando l'ordine descritto nella seconda parte del precedente Canto, ora comincia Dante a trattare di quelli, che con forza ingiuria fanno. E perocchè tali abbiamo udito essere puniti al settimo cerchio distinti in tre gironi, secondo che a tre persone si può con forza ingiuria fare, al prossimo, a se medesimo, ed a Dio; nel presente duodecimo Canto si tratta del girone primo, nel quale in bollore di sangue sono puniti quei peccatori che forza fanno al prossimo.

Quindi spiega la complessa «divisione» da lui prescelta in funzione esplicativa, «acciò» la materia del canto «sia meglio intesa», direbbe Dante (cfr. *V. N.*, cap. XIX, cit.), soggiungendo «però prima ne fo tre parti».

Barzizza infatti enuncia la sua scansione prima in «tre parti principali»:

- nella prima si contiene la discesa di Virgilio, e Dante giù per la ripa al settimo cerchio;
- nella seconda si describe, come avvicinandosi al basso di quella ripa, dov'era un fiume di sangue bollente, ivi trovò i Centauri, dai quali, fatto ch'ebbero poche parole, non solamente fu lasciato passare, ma eziandio ricevette aiuto, ivi: *O cieca cupidigia*.

- Nella terza *describe* il suo passaggio, e il modo della pena, ch'ivi trovò, e nomina alcuni spiriti dannati in ispecialità, ivi: *Or ci movemmo*<sup>9</sup>.

In questa prima tripartizione l'ottica dominante, tradita implicitamente dalle scelte verbali (in particolare dall'adozione della terza persona singolare: *trovò, fu lasciato passare, ricevette aiutorio, describe, trovò, e nomina*) sembra quella del narratore-poeta-pellegrino, che si muove, vede, describe.

Subito dopo Barzizza avvia la sua analisi, attuando una «più artificiosa» e «più sottilmente» articolata «divisione» delle prime due «parti principali», rispettivamente in tre e quattro «particelle», non della terza (=rassegna dei dannati e del grado di pena da essi scontata), probabilmente non a caso.

Si tratta di un commento degno di una attenzione specifica, che devo necessariamente demandare ad altra sede, non senza fare almeno un cenno ad alcune particolarità.

Colpisce subito, nella esposizione delle «particelle» della «prima parte principale», la qualità delle argomentazioni geografiche, che chiosano l'aggettivo «alpestro», col quale Dante connota l'aspetto fisico del «loco», implicitamente visualizzando una serie di dettagli: «sassoso, aspro ed erto, come sono le Alpi», annota Barzizza, allegando le sue ragioni:

Propriamente le Alpi sono quelle montagne, che giunte insieme nel loro dosso dividono l'Italia dalle parti oltramontane, e mettono un piè nel mar di Genova, appresso a Nizza di Provenza, un altro piè in Istria nel mar di Venezia. Queste montagne sono quelle, nelle radici delle quali, alla frontiera di qua, vediamo fondate Bergamo, Brescia, Trento, Verona, ed altri luoghi assai. Da queste Alpi è trasferito il vocabolo, sicché ogni luogo aspro, sassoso ed erto può esser chiamato alpestro. Era dunque alpestro e difficile quel luogo della discesa al settimo cerchio.

Altrettanto dettagliata risulta la chiosa alla similitudine col luogo reale (la frana nota come *Slavini di Marco*, sulla riva sinistra dell'Adige, nel tratto che va da Verona a Trento, a sud di Rovereto) al quale Dante rinvia, ricordando qualcosa che, forse, ha visto di persona e sicuramente ha letto, in un'opera a lui ben nota di Alberto Magno (*Meteor.* III, 6)<sup>10</sup>, come dettagliatamente dimostra Natalino

<sup>9</sup> Il corsivo è mio.

<sup>10</sup> Il «disegno speculativo di Dante – spiega GIULIO FERRONI (*Storia della letteratura*

Sapegno<sup>11</sup>.

Quest'ultimo<sup>12</sup>, scalzando la chiosa di Barzizza e recuperando solo nella seconda parte quella di Boccaccio (che collegava «alpestro» ai «trarupi dell'Alpi», ma anche, per estensione, a quelli «de' luoghi salvatici»), tiene a specificare, in base a una lettura intertestuale del macrotesto dantesco, che «*alpe*» in Dante sta per

- «montagna in genere, senza particolare riferimento al sistema alpino», come avviene in *Inf.* XIV, 30<sup>13</sup>; *Purg.* XVII, 1<sup>14</sup> e XXXIII, 111<sup>15</sup>;
- «può indicare gli Appennini», a giudicare da ciò che si legge in *Inf.* XVI, 101<sup>16</sup>, in *Purg.* XIV, 32<sup>17</sup> o in qualche luogo delle

---

*italiana*, vol. I, *Dalle Origini al Quattrocento*, Torino, Einaudi 1995, p. 192) – non si risolve in una diretta applicazione della filosofia di Tommaso d'Aquino, ma tiene conto [...] anche dell'averroismo e della dottrina di un altro grande filosofo del secolo XIII, il domenicano Alberto Magno». Filosofo e teologo tedesco (Lauingen 1205 ca. – Colonia 1280), santo, fu tra i primi filosofi medievali ad affermare l'autonomia del pensiero filosofico e scientifico dalla teologia. Studiò a Bologna e a Padova; nel 1223 entrò nell'ordine domenicano. Insegnò teologia nell'Università di Parigi e poi nello studio teologico dei domenicani a Colonia.

11 Nell'edizione in tre volumi della *Commedia* da lui curata, Firenze, La Nuova Italia 1987 (1955, prima ed.), nota al v. 5 del canto XII dell'*Inf.* Nell'opera di Alberto Magno «discorrendo delle varie cause che provocano le frane (terremoti, erosione delle acque, ecc.), si accenna alla "grande montagna, che precipitò nel fiume Adige, sulle Alpi fra Trento e Verona, e seppellì paesi e uomini per lo spazio di tre o quattro leghe". Il v. 6, dove Dante si sofferma incidentalmente sulle cause possibili del fenomeno (e le lascia incerte, laddove Alberto, nel caso specifico propendeva ad escludere il terremoto, e a considerare soltanto il fatto dell'erosione, che scalza le fondamenta delle rocce, vale a dire il *sostegno manco*), è spia evidentissima della derivazione libresca della similitudine» (corsivo mio). Ciò non esclude che Dante abbia potuto vedere di persona l'accennata «ruina».

12 Ivi, nota al v. 2.

13 «come di neve in *alpe* [= in *montagna*] senza vento» (corsivo mio).

14 «Ricorditi, lettor, se mai ne l'*alpe* [= in *montagna*] ti colse / nebbia [...]» (corsivo mio).

15 I vv. 110-111 recitano: «qual sotto foglie verdi e rami nigri / sovra suoi freddi rivi l'*Alpe* porta», scegliendo come immagine di riferimento i *freddi ruscelli di montagna* (corsivo mio). Sull'argomento cfr. la nota di Sapegno (a c. di, op. cit.) al v. 109.

16 Nei vv. 94- 102, il poeta «paragona la cascata del Fleggetonte dal settimo all'ottavo cerchio a quella che fa il Montone, presso S. Benedetto dell'Alpe nell'Appennino emiliano. Il Montone, – spiega Sapegno (nell'ed. da lui curata, cit., nota al v. 94 di *Inf.* XVI) – per chi vada dal Monviso in direzione di levante, era il primo, tra i fiumi che scendono dal versante sinistro dell'Appennino, che avesse un suo corso autonomo (*proprio cammino* [v. 94]), che si gettasse cioè direttamente in mare (mentre tutti gli altri affluiscono al Po). Oggi il primo sarebbe il Reno, che a quei tempi sboccava anch'esso nel delta padano.

17 «l'*alpestro* monte ond'è tronco [= violentemente troncato] Peloro [= capo Faro]:

*Rime*;

- come «all'opposto *Apennino* può riferirsi alle Alpi in senso specifico», fenomeno verificabile sia in *Inf.* XX, 65<sup>18</sup> che nel *De vulg. eloq.* I, VIII.

In ogni caso la digressione geografica di Barzizza mi sembra un interessante segnale della sua tendenza a collegare e spiegare ciò che legge, quando è possibile, con la realtà tangibile, geografica o storica.

Anche quando si sofferma sui Centauri, egli confronta la «favola» mitologica, narrata dai «poeti»<sup>19</sup>, con la «verità di storia»<sup>20</sup>, prima di motivare le due ragioni che a suo avviso indussero Dante a collocarli

qui Dante si riferisce all'Appennino, «la catena montuosa, da cui si staccò in tempi remotissimi, per un'oscura catastrofe geologica, il monte Peloro, all'estrema punta nord-orientale della Sicilia» (nota di Sapegno, nell'ed. da lui curata, cit., al v. 31 di *Purg.* XIV; corsivo mio). La «tradizione che la Sicilia fosse un tempo unita all'Italia, e se ne staccasse poi per un violento moto tellurico, era già nei poeti classici (cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 410-19, Lucano, *Phars.*, II, 435-38) e corrisponde del resto a un evento reale anche per gli scienziati moderni». (Sapegno, ivi, nota al v. 32).

18 «tra Garda e Val Camonica e *Pennino*» (cors. mio). I vv. 64-66 del canto XVI dell'*Inf.* – annota Sapegno (ivi, nota al v. 64) – «hanno dato luogo a molte discussioni, complicate anche dall'incertezza del testo (dove si può leggere invece di *e Pennino*, *Apennino*). Accettando la lezione proposta dal Vandelli e ripresa anche da Petrocchi, bisognerà spiegare intendendo tutta la determinazione locale *tra Garda e Val Camonica e Pennino* come soggetto grammaticale di *si bagna* [...]. Occorre in ogni modo partire dal fatto che *Apennino* o *Pennino* (*Alpes Apenninae*) fu comunemente adoperato nel Medioevo per indicare tutta la catena delle Alpi o una parte di essa, e in tal senso l'usa anche Dante (*De vulg. eloq.*, I, VII, 9; *Epist.*, VII, 5; cfr. MAGNAGHI, in *Giorn. stor. della lett. ital.*, suppl. 19-21, pp. 383 e ss.): qui starà per la zona alpina tra la Val Camonica e la località di Garda sulla riva veronese del lago, la quale *si bagna* dei mille rivi che vanno ad alimentare il Benaco» (corsivo mio).

19 Cento bastardi, nati dall'unione di «una nuvola» con le fattezze di Giunone con Isione, «intemperante» e «temerario» «secretario» di Giove; «uomini monstuosi, molto veloci, violenti, e feroci, che dall'ombelico in su avevano figura d'uomo, e nel restante avevano figura di cavallo». Quasi tutti uccisi, per punire le loro angherie «alle nozze di Piritoo, loro fratello, non però mostruoso, né bastardo nato di nuvola com'essi», con Ippodamia, per mano di Teseo e del popolo dei Lapiti, che corsero in armi in soccorso di Piritoo. (Cfr. BARZIZZA, op. cit., chiosa ai vv. 55-57 di *Inf.* XII).

20 Furono i primi uomini, nel regno dei Lapiti in Tessaglia, ad armeggiare a cavallo, muniti di archi e saette per seminare violenza. La «gente grossa», che mai aveva visto dei cavalli, li scambiò per uomini-cavallo. («Trovo, secondo verità di storia, che i centauri furono uomini d'arme, i primi, che cominciarono, nel regno dei Lapiti in Tessalia, armeggiare a cavallo. Usavano costoro tirare dell'arco, e molte violenze facevano ai popoli di quel paese. Indi accadde, che non potendo que' popoli approssimare a costoro per cagione del saettare da lungi; vedendoli, quando abbeveravano i loro cavalli, dalla sella in suso essere uomini, e dalla sella in giù essere cavalli, la gente grossa, che mai non aveva veduto uomini a cavallo, credette che fossero mezzo uomini, e mezzo cavalli»: BARZIZZA, op. cit., chiosa ai vv. 55-57 di *Inf.* XII).

«in questo luogo»:

Veduta la favola e la storia di questi Centauri, dico, che per due cagioni li ha posto Dante in questo luogo; una, per deservire alla sua poesia, volendo egli mostrare, che nell'*Inferno* trovato abbia tutte le cose mostruose, delle quali hanno fatto menzione gli altri poeti, e volendo collocare ciascuna di queste cose in luogo a loro convenevole, non ne vide alcuno più appropriato ai Centauri, com'è quello dei violenti, ai quali essi furono servitori nel mondo. L'altra cagione si è, per dare ai violenti pena conveniente a loro; poiché volendo rappresentare alla mente umana, quanto orribile, e misera, e ad alquanta servitù sottoposta sia la vita dei violenti, e massimamente di quelli che fecero le grandi violenze, finge, che tali siano puniti in una fossa di sangue bollente, secondo che in vita sempre bollono in ira, e desiderio. Costoro stanno sommersi, ed appozzati nel sangue umano di quelli che sono morti per cagion loro, e di quelli, che miseramente stentando di fame, di freddo, e di altre necessità consumano il sangue, e spesso fiata lasciano la vita, divorati da malattie, alle quali non possono rimediare, impoveriti per ruberie, per saccomani, per soperchie illicite taglie, e per diverse oppressioni, che fanno i violenti, ovvero consentono che siano fatte<sup>21</sup>.

La mentalità filologica di Barzizza, quella stessa che lo induce a spiegare che «*riviera* chiamano i Francesi la *fiumara*»<sup>22</sup>, per cui «riviera di sangue» = «fiumara del sangue» nel quale è condannato a bollire chi quel sangue ha versato, lo porta a riflettere diacronicamente sull'origine storica o mitica dei Centauri, più che sincronicamente sulle motivazioni storiche che potrebbero aver indotto il Poeta ad associare quelle figure ai soldati e mercenari che si arruolavano nelle compagnie di ventura al servizio dei tiranni, come, riprendendo l'ottica di Boccaccio e Buti, preferiscono evidenziare alcuni critici moderni (vd., per esempio, Sapegno).

Nella «favola» poetica Barzizza trova anche un appiglio alla scelta «nominale» definita dal trittico marmoreo che Dante stacca dal «branco» e scolpisce in primo piano: Nesso («in su la destra», v. 97), Chirone («quel di mezzo», v. 70), Folo («quell'altro», v. 72, sulla sinistra).

Nesso «con le sue cautele seppe fuggir la briga, quando alle nozze

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Il corsivo è mio.

di Piritoo furono uccisi poco di meno tutti i compagni, e si ridusse nel regname di Calidonia, dove» s'innamorò di Deianira, che Ercole «guadagnò per sua sposa». Giunti gli sposi nei pressi del fiume Eveno, «che allora in tal modo era cresciuto per pioggia, che non si poteva passare al guazzo [...] non potendo insieme nuotar oltra Ercole con Deianira, si offerse Nesso Centauro, sotto specie di graziosità, a portare Deianira di là all'altra riva»<sup>23</sup>: è il medesimo ruolo che egli svolge nel canto XII.

Ma anche alle parole con le quali Virgilio lo connota Barzizza dà una spiegazione, trovata nei «poeti» (vd. Ovidio, *Metam.* IX, 98-133)<sup>24</sup>:

effrenato, ed ardente in concupiscenza di costei, quando fin oltra il fiume, le volle far forza. Per la qual cosa gridando essa ad alta voce, e dimandando soccorso al marito, Ercole saettò, e mortalmente ferì Nesso con una delle saette venerate nel sangue del serpente Idra. Per questa cagione disse Virgilio di sopra: mal fu la tua voglia sempre sì tosta, ed anche lo disse per le nozze di Piritoo e Ippodamia [...]»<sup>25</sup>.

Alla violenza esercitata sulle donne in questa occasione prese parte anche Folo, noto nella leggenda per l'aggressione alla sposa<sup>26</sup>. Tra i «Centauri, figliuoli d'Ision, e fratelli di Nesso – annota Barzizza<sup>27</sup> – uno fu nominato Folo, iracondo e pronto ad ogni forza fare», di lui Virgilio (*Inf.* XII, 72) dice a Dante: «quell'altro è Folo, che fu sì pien d'ira», l'«ira folle» (*Inf.* XII, 49), che scatena la violenza nelle persone.

Di Chirone, scelto da Teti come «aio» di Achille, perché degno di alta stima, profondo conoscitore delle «virtù delle erbe» e maestro di Esculapio, «medico poi eccellentissimo», Barzizza evoca la nascita, non da Isione, ma da Saturno, che ne motiva la fisionomia<sup>28</sup>, e la fine, che spiega la sua collocazione «in Cielo», come «Sagittario», nello «Zodiaco»<sup>29</sup>, e stabilisce la differenza, rispetto a quella antica, della

<sup>23</sup> Ivi, chiosa ai vv. 67-69.

<sup>24</sup> Rinvio all'edizione con traduzione di Giovanna Faranda Villa e note di Rossella Corti, Milano, BUR 1997, vol. II, pp. 520-525.

<sup>25</sup> BARZIZZA, *ibid.*

<sup>26</sup> Su Folo vd. OVIDIO, *Met.* XII, v. 210 e sgg. e STAZIO, *Theb.* II, v. 563 e sgg.

<sup>27</sup> BARZIZZA, *ibid.*

<sup>28</sup> Saturno, per nascondere alla moglie Rea, la propria relazione adulterina con l'amata Filire, «si trasfigurò in un cavallo». (ivi, chiosa ai vv. 67-69 di *Inf.* XII).

<sup>29</sup> «I poeti dicono, che essendo Ercole andato a visitare amichevolmente Chiron, e maneggiando questi le saette di Ercole, gliene cadette una di mano, e lo ferì in un piede. Onde a lui, il qual'era immortale, essendo incurabile, e molto dogliosa quella ferita, che ad altri sarebbe stata mortale per cagione del veneno dell'Idra nel quale erano tinte le

«poesia» di Dante, il quale, accostandosi «più [...] alla verità», «non in Cielo, ma nell'Inferno lo finge essere da sé trovato».

Pochissimo spazio dedicano invece a Chirone, «valentissimo uomo [...] e balio d'Achille e di Patroclo e d'Esculapio», ancor meno a Folo, «pazzo e crudelissimo uomo», le *Chiose Vernon*, maggiormente attente alla storia di Nesso, vittima e carnefice di Ercole, della cui sposa, Deianira, era invaghito, e a quella del Minotauro, secondo la fonte ovidiana, recuperata anche in quella parte, così ben sviluppata nella lettera di Arianna a Teseo nelle *Eroidi*, ma non nell'*Inferno* dantesco (IX, 54 e XII, 17), che sembra dar rilievo unicamente all'aspetto positivo del «duca d'Atene» (anacronismo lessicale)<sup>30</sup>, in linea con l'«esegetica medievale». Essa, «sulla spinta dell'asserita opposizione di Teseo alle forze diaboliche, esaltata altresì dall'aureola di giustizia e di equanimità attribuita al suo regno», suggerendo una pseudo-etimologia, «*Theseu*» > «*Theos eu*» [= buon Dio], nell'eroe amava vedere una «figura Dei» / «figura Christi»<sup>31</sup>: nel canto XII è ricordato come colui che vinse «l'infamia di Creti».

In queste *Chiose Vernon*, che enunciano una «divisione» in «quattro parti», prevale un interesse proprio per la figura del Minotauro, a scapito di Virgilio, Dante e i Centauri, non certo dei dannati, oggetto di non frettoloso esame nella quarta parte.

In un simile contesto sembra passare inosservata la digressione con la quale Virgilio motiva l'origine della frana.

Dettagliata, e anch'essa finalizzata alla evidenziazione della qualità del ri-uso dantesco della tradizione, è invece la chiosa filosofica con la quale Barzizza illustra la teoria di Empedocle<sup>32</sup>, che spiega il caos

saette, mosse gli Dei a pietà, che lo ricevettero in Cielo, e consituironlo nel Zodiaco per un segno chiamato Sagittario» (ivi, chiosa a *Inf.* XII, vv. 67-69).

30 Dante usa qui i termini del suo tempo, nel quale esisteva il ducato franco di Atene, definendo «duca» il figlio del sovrano (Egeo) e quindi a sua volta re «d'Atene». (Cfr. la scheda su *Teseo*, firmata da GIORGIO PADOAN, nel DBI, pp. 595-596 [596]). Teseo fu cresciuto da Chirone, senza sapere nulla del padre; sfuggì al veleno preparato da Egeo, al suo arrivo ad Atene, per una fortunosa agnizione (cfr. Ovidio, *Met.* VII, 404-455). Combatté con i Lapiti contro i Centauri, che, alle nozze di Piritoo, nei fumi dell'alcol, avevano dato sfogo alla violenza (cfr. ivi, XII, 210-535). Il suo nome però è legato soprattutto all'uccisione del Minotauro, con l'aiuto di Arianna, sorellastra del mostro, di lui innamorata e in seguito abbandonata (cfr. ivi, VIII, 169-176).

31 *Ibid.* In particolare – annota PADOAN (*ibid.*) – «è stata sottolineata l'importanza che tale chiave interpretativa assume rispetto alla *Tebaide* di Stazio alla luce del commento pseudo-fulgenziano edito, tra gli altri scritti di Fulgenzio, da R. Helm, Lipsia 1898». Sull'argomento vd. anche PADOAN, *Il mito di Teseo e il cristianesimo di Stazio*, «Lettere italiane», XI (1959), pp. 432-457.

32 Secondo la dottrina di Empedocle, che è riferita da Aristotele nella *Metafisica* per combatterla, «l'ordine del mondo e l'esistenza delle cose risulterebbero dalla discordia

e quindi il fremito della terra in termini di amore; è l'amore dell'universo che esplode, ribellandosi con potente violenza, alla morte di Cristo, Colui «che la gran preda / levò a Dite» (*Inf.* XII, vv. 38-39) [le anime del Limbo sottratte a Lucifero].

Nel capitolo XLI della *Vita Nuova*, Dante analizza un sonetto, *Oltre la spera*, spiegando propedeuticamente (ivi, 2) che

ha in sé cinque parti.

Riassume poi il concetto da lui espresso in ciascuna di esse, e ne segnala gli *incipit* di riferimento (proprio come fa Boccaccio nella sua *Esposizione*); quindi, prima di proporre il testo, annota (ivi, 9):

Potrebbe più sottilmente ancora [ossia con distinzioni ancora più ricercate], dividere, e più sottilmente fare intendere; ma potesi passare [= lasciar correre] con questa divisa, e però non m'intrametto [= non mi impegno] di più dividerlo.

Facendo leva sulle premesse stabilite da Dante, alle quali rapidamente rinvia, Figurelli spiega che la «divisione» aiuta a meglio intendere e aggiunge, provocatoriamente rubando le parole allo stesso Poeta (*V. N.*, cap. XLI), che questo canto, «per quanto potrebbe più sottilmente ancora dividere e più sottilmente intendere», «“ha in sé” quattro parti»:

- La prima comprende la descrizione della ripa e del Minotauro e la narrazione della opposizione di questo al passaggio dei poeti e del superamento del varco vietato (vv. 1-30),
- la seconda, il discorso di Virgilio sull'origine della frana e sulla riviera di sangue (vv. 31-43);
- la terza, la descrizione di questa e dei Centauri, del loro comportamento alla discesa dei poeti, e del colloquio tenuto con questi (vv. 44-99);
- la quarta, la rassegna dei dannati (vv. 100-fine).

A esse – specifica lo stesso critico – Dante «aggiungerebbe probabilmente una quinta d'un sol verso», una ipotetica parte che di fatto

---

degli elementi; ché, ove questa cessasse e subentrasse la concordia, fuoco aria acqua e terra tornerebbero a mescolarsi e confondersi, come già nel caos originario» (nota di Sapegno, nell'ed. da lui curata, cit., al v. 42 del canto XII dell'*Inf.*; cfr. anche ETTORE BIGNONE, *Empedocle*, Torino 1916. Empedocle (*Inf.* IV, 138) è uno degli *spiriti magni* che Dante colloca in una condizione distinta ed eccezionale, in «un nobile castello».



Boccaccio enuncia come l'ultima della «divisione» da lui proposta.

Il moderno critico, a differenza del certaldese, nella prima parte fa confluire anche il superamento del varco vietato (vv. 28-30).

La seconda parte<sup>33</sup>, fatta eccezione per la diversa collocazione dei vv. 28-30, coincide esattamente con quella dell'*Esposizione* boccacciana, mentre nella terza risultano vistosamente accorpate la terza e la quarta parte segnalate dal commentatore trecentesco.

Nella quarta suddivisione Figurelli sembrerebbe far confluire la quinta e la sesta enunciate da Boccaccio, recuperandone in realtà la scansione, in nome di Dante.

In definitiva il rapporto del numero dei versi con l'enucleazione delle «sentenzie» del canto serve al moderno critico per dimostrare che, in proporzione,

la più lunga parte del canto, quella che ne costituisce il cuore, sia occupata dall'episodio dei Centauri, mentre alla rappresentazione della pena e della condizione dei dannati è dedicata solo l'ultima parte, ben più modesta per estensione e rilievo<sup>34</sup>.

In altri termini, il bilancio numerico non fa che supportare ciò che con evidenza emerge dalla lettura dei versi, ossia la notevole differenza tra questo canto e i precedenti nella rappresentazione della condizione morale e materiale dei dannati, che qui non risulta «dominante» e «icastica»: «i peccatori compaiono solo verso la fine» e «sono più nominati che descritti»<sup>35</sup>.

Se «la rappresentazione della pena resta alquanto scialba e ben lontana dalla drammatica terribilità di tante altre», anche «lo stato d'animo e la condizione spirituale che condusse queste anime alla colpa – annota Figurelli – non acquistano evidenza né forza se non in qualche espressione isolata»<sup>36</sup>.

È un dato di fatto sul quale non si può che concordare. Non a caso, del resto, anche Umberto Bosco<sup>37</sup> dedica solo poche righe alla «rassegna dei dannati» nella sua lettura del canto XII, che, pur partendo dal Minotauro, fin dall'inizio tradisce nei Centauri il filo

---

33 Anche se leggermente diversa risulta la segnalazione dei versi, con la quale, non so spiegarci perché, Figurelli spezza la terzina costituita dai vv. 43-45, operazione che si ripete, dopo, con i vv. 97-99.

34 FIGURELLI, op. cit., p. 399.

35 Ivi, p. 400.

36 Ivi, p. 401.

37 UMBERTO BOSCO, *Il canto XII dell'Inferno*, in *Tre letture dantesche*, Roma 1942, ora in *Letture dantesche*, a c. di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni 1961, pp. 211-219.

portante<sup>38</sup> e il centro di attenzione della sua indagine. Nel rileggere questa *Lectura* subito si percepisce il vero interesse del critico. Egli esordisce impostando una analisi del significato della descrizione del Minotauro, ma immediatamente<sup>39</sup>, dopo poche righe, introduce un confronto della sua figurazione con quella dei Centauri. Essi «concettualmente» sono «la stessa cosa del Minotauro» – annota Bosco – in quanto

Mezzi uomini e mezze bestie anch'essi, anch'essi vinti e in gran parte uccisi da Teseo; «pien d'ira» come Folo di questo canto; «pien di rabbia» come un altro centauro fuor di branco, il ladro fraudolento Caco<sup>40</sup> [...];

poeticamente, invece, «sono assai diversi»; il «Minotauro è veramente bestia [...] è massa brutta [...] è spettacolo [...]»<sup>41</sup>.

Alla «rassegna dei dannati» Bosco riserva solo poche righe; essa comincia «solo [...] a poco più di un quarto dalla fine del canto», procede «rapida» e – conclude il critico<sup>42</sup> – «anche se la poesia non vi tace, il centro poetico del canto non è qui: esso, che doveva essere dei violenti, è diventato, nella fantasia del poeta, essenzialmente il canto dei centauri».

Figurelli – evocando la *Vita Nuova* – raffinatamente supporta con l'autorevolezza dell'Autore stesso la propria proposta di «divisione»,

---

38 Cfr. *ivi*, pp. 211-212.

39 *Ivi*, p. 212.

40 Cfr. *Inf.* XXV, 17-33: «e io vidi un centauro pien di rabbia / [...] Lo mio maestro disse: "Questi è Caco, / [...] Non va co' suoi fratei [i centauri di *Inf.* XII] per un cammino, / per lo furto che frodolento fece / del grande armento ch'elli ebbe a vicino; / onde cessar le sue opere bieche / sotto la mazza d'Ercule, che forse / gliene diè cento, e non sentì le diece». Caco, spiega Sapegno (nota al v. 25 del canto XXV, nell'edizione da lui curata, cit.), «figlio di Vulcano, uomo-satiro che abitava in una grotta sull'Aventino», avendo «rubato i buoi e le giovenche di Ercole, fu scoperto ed ucciso dall'eroe. Virgilio lo rappresenta *semihomo* e *semifer*, e Dante, liberamente interpretando la sua fonte, ne fa un centauro. Nel poema latino (*Aen.* VIII, 193-305) è ritratto *spirantem ignibus*, e il nostro gli pone sulle spalle un drago che vomita fiamme. La frode di Caco «consisteva nel fatto» di aver usato «l'astuzia di condurre le bestie rubate tirandole per la coda e facendole camminare a ritroso, in modo che le orme sembrassero rivolte in una direzione opposta» (Sapegno, *ivi*, nota al v. 29). Il derubato, Ercole, è definito «vicino», perché «con l'armento, che aveva a sua volta rapito all'ucciso Gerione, s'era fermato nei pressi dell'Aventino» (*ivi*, nota al v. 30).

Nell'*Eneide*, Ercole «uccide Caco strozzandolo», perciò forse qui, come suggerisce Sapegno (*ivi*, nota al v. 32), Dante dà l'impressione di aver seguito il racconto di Ovidio (*Fast.*, 575-576).

41 BOSCO, op. cit., p. 212.

42 *Ivi*, p. 219.

ma allo stesso tempo, implicitamente, ripropone all'attenzione il consenso dello stesso Poeta a «più sottilmente» articolate partizioni, laddove risultino necessarie al «più sottile» «intendimento» della «sententia».

È dunque lo stesso Dante (V. N. XIX e XLI) ad autorizzare partizioni più articolate, come quella di Boccaccio o Barzizza, per esempio, o più essenziali, come quella di Figurelli, ma non credo sia opportuno dimenticare che lo stesso Poeta (V. N. XIV, 13) prevede anche l'opportunità di eludere la «divisione», nel caso in cui non sia ritenuta necessaria all'intendimento della «sentenzia».

Ciò giustifica l'atteggiamento di Bosco; la sua scelta di evitare partizioni è coerente con l'impostazione del suo discorso, imperniato essenzialmente su quello che egli ritiene il centro poetico del canto. Egli ne riassume le linee essenziali in termini chiari e apparentemente asettici, tranne che per un particolare, qualificabile come elemento significativo nel momento in cui si prende coscienza del dibattito relativo al ruolo del Minotauro, che Bosco, senza discussione definisce guardiano «dell'alpestre ruina». In questa sintesi la materia narrativa è incorniciata (in alto e in basso, in apertura e in chiusura) da agganci specifici alle «arche roventi» degli eretici (senza cenni al canto XI) e quindi al «bosco dei suicidi», che si stende «al di là del guado», nel secondo girone del settimo cerchio, con evidente tendenza a darle coerente collocazione nel piano dell'opera:

Un'altra ripa divide il sesto cerchio, degli eretici chiusi nelle arche roventi, dal settimo: invalicabile da piede umano, se non fosse per una frana, che offre malagevole via; occorrerà però che Virgilio spenga l'ira bestiale del Minotauro, che sta a guardia dell'alpestre ruina. Il primo girone del settimo cerchio appare al poeta: un circolare fiume di sangue bollente, nel quale sono immersi più o meno, a seconda della gravità del loro peccato, i violenti contro il prossimo: tiranni, omicidi, feritori, predoni. Se tentano di alleggerire la loro pena, schiere di Centauri, correnti a mille a mille su un sentiero tra il piede della ripa e il fiume, li saettano. Con la fida scorta d'un di essi, i due poeti vanno lungo la proda del vermiglio bollore, in cerca del punto nel quale questo è guadabile; e Dante sa da Nesso, la sua guida, chi siano alcuni dei puniti; moltissimi ne riconosce egli stesso. Al di là del guado si stenderà il secondo girone, il bosco dei suicidi non segnato da nessun sentiero, dai cui rami nodosi usciranno insieme parole e sangue. Son queste le linee fondamentali del canto decimosecondo dell'*Inferno*.

Tra la lettura di Bosco (edita per la prima volta nel 1942) e quella di Figurelli (proposta nel dicembre del 1960) si colloca cronologicamente l'edizione della *Commedia* curata da Sapegno (stampata per la prima volta a Firenze, La Nuova Italia, nel 1955, e più volte riprodotta), con interessanti annotazioni e introduzioni critico-bibliografiche ai singoli canti.

Quanto al canto XII dell'*Inferno* si potrebbe immaginare che Sapegno, con le parole di Dante (V. N. XIX, 3), sottintenda:

*però prima ne fo tre parti,*

dal momento che tre sono le «parti» da lui segnalate nella didascalia, «prima» della breve ma incisiva introduzione, e quindi accanto ai versi dei quali enucleano la «sentenza»:

- La frana e il Minotauro (vv. 1-45)
- Il Flegetonte e i Centauri (vv. 46-99)
- I violenti contro il prossimo (vv. 100-139)<sup>43</sup>

Anche questa schematica partizione visualizza con immediatezza il bilancio delle proporzioni, commentato nell'introduzione<sup>44</sup>, dove si legge che la «fantasia» del Poeta «non si sofferma» sulle figure dei dannati,

le elenca via via e le allontana, quasi rabbrivendo al contatto di una realtà mostruosa e disumana.

L'«anima poetica si appunta» invece,

come su materia più libera ed estrosa, sulla rappresentazione dei Centauri e del loro saggio capo Chirone. Ritraendone i gesti e i costumi informati a una sorta di rigida disciplina soldatesca, Dante dovette avere in mente, come fu rilevato già dai più antichi commentatori, aspetti e episodi della vita del suo tempo, in cui la violenza brutale aveva ancora così largo campo: soldati di ventura e bande di briganti, esperti e gli uni e gli altri di saccheggi e rapine.

Anche Sapegno, dunque, fa sua l'impressione, espressa da Guido

---

<sup>43</sup> Cfr. Sapegno (a c. di), ed. cit., vol. I, p. 135.

<sup>44</sup> *Ibid.*

Mazzoni<sup>45</sup> nei primi anni del Novecento, ma divenuta quasi canonica nei successivi «lettori» e commentatori del canto<sup>46</sup>, che il XII dell'*Inferno* si connota come «il canto dei Centauri» e d'altra parte lascia subito intuire quella che è una delle questioni più consistenti su cui riflettere – mi piace ricordare con Figurelli – l'impressione del «riscatto di questi mostri da ogni forma e senso non solo di bestiale, ma di umana violenza», pur essendo collocati nel girone dei violenti «col valore almeno intenzionale di personificazione di tale colpa»<sup>47</sup>.

Sapegno sottolinea che, come di consueto, Dante non consente alla «ragione morale» di

limitare e impoverire la pienezza dell'immaginazione, sempre attenta alla ricchezza e alla complessità del dato fantastico. Egli può pertanto darci delle belle fiere una rappresentazione vivacissima, tutta rivolta a far campeggiare quelle immagini di agilità e di potenza fisica, di cui ricava lo spunto da qualche verso di Virgilio, di Ovidio e di Stazio, con una intensità di rilievo plastico, che è il segno del suo robusto realismo, alieno da ogni compiacimento estetico e decorativo, e sempre contenuto, e come trasportato, nel ritmo incalzante e grave del racconto.

Pienezza di immaginazione e potenza rappresentativa costituiscono, a mio avviso, il vero elemento di compattezza di un canto nel quale il rilievo rappresentativo è tridimensionale e prospettico, visivo e sonoro, gioca su sfondi e primi piani, colloqui a due o più voci e rumori sullo sfondo, complicati dalla tecnica del *flash-back*, in una gradazione di elementi incastonati su uno schermo immaginario, dove trovano posto il «loco», l'uomo, la bestia-uomo, l'anima... in una girandola di movimenti possenti, violenti, gravi... (il precipitare della frana, il dimenarsi rabbioso del Minotauro, il galoppo veloce dei Centauri...) e suoni, tra i quali emerge, per il suo costante incombere, il 'bollire', 'bollente', del «bulicame» rosso.

L'abilità della regia sembrerebbe qui precorrere i potenti artifici della mano moderna di un Dario Argento, fin dai primi tre versi... anche se Dante nella potente rappresentazione del canto XII, va aldilà degli effetti esteriori che coinvolgono i cinque sensi, perché, preparando il suo pubblico con un intero canto, l'undicesimo, e facendo leva su espedienti tecnici mirati (dalle scelte lessicali alla

---

<sup>45</sup> GUIDO MAZZONI, *Il canto XII dell'*Inferno**, Firenze 1906.

<sup>46</sup> Cfr. FIGURELLI, op. cit., p. 404, e Sapegno (a c. di), ed. cit., p. 135 (nota bibliografica di riferimento).

<sup>47</sup> Cfr. FIGURELLI, op. cit., pp. 410-415.

posizione delle parole nel verso, per esempio) lo sollecita a percepire con immediatezza «la dottrina che s'asconde sotto 'l velame de li versi». Infatti l'impatto col canto dantesco dei violenti lascia dentro sensazioni molto diverse da quelle che trasmette un analogamente *Profondo rosso* di Argento: pitture che ritraggono soggetti iconografici simili (rosso, sangue, violenza... *suspence*, aspettativa, preparate da suoni, parole, immagini...), ma, come direbbe Leonardo, sottendono una ben diversa «filosofia».

Questa proposta di lettura, che tra breve sottoporro all'attenzione, in un certo senso, pur prevedendo una dettagliata osservazione delle singole sequenze, che scandiscono la proiezione di una ipotetica pellicola, evita ogni «divisione», in quanto ripone la percezione della «sentenza» nella compattezza della potenza rappresentativa, di cui ogni elemento, apparentemente secondario, in realtà è parte integrante, come forse intende suggerire la sensazione costante del cupo ribollire di sottofondo. Si avverte già quando (v. 46) Virgilio addita a Dante

- la riviera di sangue in la qual *bolle* (v. 46)  
qual che per violenza in altrui nocchia,

prima che i due strani pellegrini costeggino, con «la scorta fida» di Nesso,

- la proda [= riva] del *bollor* vermiglio (v. 101),
- dove i *bolliti* facièno alte strida (v. 102),

prima che l'attenzione, dietro suggerimento del Centauro, venga convogliata sul

- *bulicame* [= bollor vermiglio]<sup>48</sup> (v. 117)

nel quale «una gente» è immersa «'nfino a la gola», scontando una colpa più grave rispetto a coloro ai quali «quel sangue», abbassato di livello,

---

48 Il corsivo nelle cit. è mio. «Bulicame» (*Inf.* XIV, 79) è «il laghetto d'acqua solforosa bollente situato nei pressi di Viterbo». Per «analogia con esso – annota Sapegno (ed. da lui curata, cit., nota al v. 79 del canto XIV dell'*Inf.*) – Dante aveva chiamato “bulicame” il Flegetonte già in *Inf.* XII, 117»; e il «ruscello» che vede in *Inf.* XIV, 79, dove stabilisce il paragone («Quale del Bulicame esce ruscello»), è «appunto una diramazione del Flegetonte, che, dopo avere attraversato la selva dei suicidi, sbocca ora nel sabbione e lo taglia per riversarsi nel fondo dell'inferno» (Sapegno, *ibid.*).

- cocea (v. 125)

soltanto «li piedi».

Termini come

- bulicame (v. 128)
- bollor (v. 136)

sono riproposti nella battuta finale di Nesso, che, dopo aver concluso la sua missione di «scorta», torna indietro, sigillando col suo gesto il canto e la materia del primo girone del settimo cerchio.

Questa «vena di linguaggio culinario», che nel canto dantesco aleggia, con raffinato dosaggio sapientemente scandito, era molto frequente «nelle rappresentazioni infernali di tipo più popolare – rammenta Petrocchi – (per esempio in Giacomino da Verona), e ricomparirà nelle Malebolge»<sup>49</sup> [= VIII cerchio, fraudolenti contro chi non si fida].

Nella edizione della *Comedia*<sup>50</sup>, che riproduce il testo stabilito da Petrocchi, con commento di Giovanni Fallani, uno dei noti «lettori» moderni del canto XII dell'*Inferno*<sup>51</sup>, e Silvio Zennaro, cinque righe, in apparenza assolutamente impersonali e acritiche, riassumono il contenuto dei versi poi proposti con una ricca messe di utilissime annotazioni, riccamente documentate. In realtà anche qui all'attento lettore non sfuggono posizioni implicitamente, ma non credo proprio casualmente, assunte.

La prima cosa che balza all'occhio, in questa asciutta didascalia, è una bipartizione, implicitamente segnalata dalla diversificazione del contenuto dei versi 1-99

Virgilio e Dante discendono per una frana, custodita dal Minotauro, nel settimo cerchio dei violenti, dove sono puniti nel primo girone i violenti contro il prossimo, immersi nel Flegetonte, fiume di sangue bollente, sorvegliati dai Centauri (vv. 1-99)

da quello dei vv. 100-139

---

<sup>49</sup> È una considerazione di GIORGIO PETROCCHI (*Introduzione* alla edizione critica da lui curata della *Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, 1966/67, p. 176), opportunamente rammentata da Sapegno (ed. cit., nota al v. 125 di *Inf.* XII).

<sup>50</sup> Roma, Newton & Compton 1993, ed. più volte ristampata.

<sup>51</sup> In *Nuove letture dantesche*, Firenze 1966-76, II, pp. 17-32.

Nesso accompagna i poeti verso il secondo girone e dice il nome di alcuni dannati (vv. 100-139)

quasi a voler differenziare il percorso del Poeta scortato da Virgilio da quello in cui il ruolo di guida è assunto da Nesso (uno dei tre Centauri che si staccano dal gruppo). Infatti, proprio nel v. 100, Dante spiega:

Or ci movemmo con la scorta fida,

e poco dopo (v. 114) Virgilio, lasciando intuire una perplessità nel volto del suo protetto, sembra rassicurarlo nel sancire il provvisorio cambio di guardia.

Dicendo

«Questo ti sia or primo, io secondo»,

secondo Boccaccio, Virgilio intendeva affermare che

al centauro sia da far fede a quel che dice,

ulteriore conferma della veridicità di ciò che Nesso ha appena asserito, «per vero» (v. 11), circa la morte di Obizzo II d'Este per mano del figlio, una notizia, che all'epoca circolava senza alcun margine di sicurezza, alla quale Dante – suggerisce Sapegno<sup>52</sup> – sembra voler «solennemente» conferire credito, probabilmente «per i suoi sentimenti nei confronti di Azzo VIII» (cfr. *De vulg. eloq.* I, XII, 5; *Purg.* V, 77-78 e XX, 80)<sup>53</sup>, che nella signoria successe al padre.

Un altro elemento, apparentemente asettico, della delineazione tematica del canto, nell'edizione commentata da Fallani e Zennaro, è l'attribuzione certa del ruolo di custode del «burrato» che Dante avrebbe assegnato al Minotauro; custode della «ruina» (cfr. i vv. 32-33: «questa ruina [...] è guardata / da quell'ira bestial ch' i' ora spensi»)<sup>54</sup>, per cui si scende a tutto il basso Inferno – sottolinea anche Sapegno, allegando prove convincenti –, non del settimo cerchio, e quindi simbolo della violenza ivi punita, come invece ritenevano antichi commentatori, per esempio Boccaccio<sup>55</sup> e Francesco da Buti<sup>56</sup>.

52 Nell'ed. da lui curata, cit., nota al v. 111 del canto XII dell'*Inferno*.

53 Dante lo ricorda sempre in tono ostile e sprezzante.

54 Il corsivo è mio.

55 Nell'*Esposizione allegorica* (*Inf.* XII, 10-27, L. XXXXVIII).

56 Per lui nel Minotauro sono simboleggiate «le tre spezie della violenza [quindi tutto il VII cerchio] procedente da malizia o da bestialità».



Si tratta di una interpretazione diffusa tra i moderni esegeti, ma non per questo scontata. Non la ritiene tale Manlio Pastore Stocchi<sup>57</sup>, al quale non sembra opportuno «scostarsi dall'esegesi comune», ritenendo più conveniente accettare «l'interpretazione del Minotauro come equivalente delle altre entità demoniache poste a custodia liminare dei singoli cerchi e delle loro partizioni, in un rapporto simbolico [...] con le colpe che vi sono rispettivamente punite».

Una interpretazione "ingegnosa", come la definisce Pastore Stocchi<sup>58</sup>, ricordata e ritenuta "arbitraria" da Sapegno<sup>59</sup>, è stata proposta da Ferretti<sup>60</sup> per il quale l'uomo-toro potrebbe simbolicamente rappresentare «la bestialità degli epicurei».

Mi sembra a questo punto evidente come già l'osservazione attenta del modo di porsi di ciascun «lettore» o commentatore, anche solo nel presentare la propria individuazione delle «parti» da analizzare, possa costituire un vero e proprio territorio di indagine sul quale soffermarsi con attenzione filologica. Ma in questa sede – dovendo fare i conti col tempo e col desiderio di saggiare, per quanto possibile, in una visione d'insieme, vari aspetti e quindi potenzialità di lettura di questo canto XII dell'*Inferno* – preferisco andare oltre, non senza averne offerto prima delle linee generali, in un'ottica che mi sembra efficace.

### 1.1. POTENZA SPETTACOLARE DELLA RAPPRESENTAZIONE

Nel rileggere ripetutamente i versi di Dante ho provato a pormi nell'ottica di un regista, che desidera riproporne sul grande schermo la potenza spettacolare.

In questo senso, come ho già detto, la realizzazione dell'effetto della rappresentazione, finalizzata all'intendimento della «sentenza» della materia, non richiede «divisioni», che danneggerebbero più che agevolare la percezione dell'armonia polifonica, anche se necessariamente prevede la costruzione di sequenze da imbastire e poi proiettare in successione «isnella», veloce, rapida, come lo scatto dell'uomo-toro o il galoppo degli uomini-cavallo.

### I SEQUENZA

---

<sup>57</sup> Cfr. la scheda sul *Minotauro*, da lui firmata, nell'*Enciclopedia dantesca* (vol. III, p. 964).

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> Nell'ed. da lui curata, cit., nota al v. 21 del canto XII dell'*Inf.*

<sup>60</sup> *Scritti danteschi*, pp. 106-112, cit. da Sapegno, *ibid.*

Una voce spiega ciò che vede, e l'“occhio” della macchina da presa, che si identifica con quello del poeta-narratore, riprende l'orlo di un burrone di montagna, prima lontano e indistinto, poi sempre più vicino, mentre una musica inquietante prepara, nell'attesa del pubblico, l'apparizione chiara di qualcosa che chiunque vorrebbe evitare di vedere (vv. 1-3):

Era lo loco ov'a scender la riva  
venimmo, alpestro e, per quel che v'er'anco,  
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.

Con la prima terzina Dante subito introduce il suo lettore nel «loco» nel quale egli si trova con Virgilio: sono sull'orlo della «riva»<sup>61</sup>, franosa, fatta di grandi massi precipitati, spaccati e accatastati, e si accingono a scendere nel settimo cerchio dei violenti.

Quel «tal» in posizione forte, all'inizio del v. 3, sembra scandire con decisione l'indissolubilità dei due elementi che rendono sgradevole il «loco».

Esso è ripugnante all'occhio di chiunque per il modo in cui fisicamente si configura: «alpestro», dirupato, «senza alcun ordinato sentiero o via» (Boccaccio), ma anche «per quel che v'era», quel che lì si poteva vedere, il Minotauro, di cui il poeta parlerà, nei vv. 11-12.

Subito si avverte una doppia sensazione di ribrezzo, che dagli occhi giunge all'animo: «ogni vista ne sarebbe schiva» (v. 3), aliena, poco disposta a fermarsi per guardare ciò che genera paura.

Fin dall'inizio dunque «l'infamia di Creti» (v. 12), attraverso l'indeterminata aspettazione, creata nel pubblico, appare in stretta osmosi col paesaggio che la ospita, e quasi ne prepara la visione.

Per il suo aspetto fisico «quel burrato» fa scattare un *flash-back* mnemonico nel poeta-narratore; l'occhio della sua mente, che ancora si identifica con quello della cinepresa, propone alla vista e all'udito il precipitare violento di una frana, nella similitudine con gli Slavini di Marco (vv. 4-9).

Cupi e imponenti sono rumori e immagini.

Si avverte la violenza potente della frana, che si muove dall'alto verso il basso, dalla «cima del monte» (v. 7) precipita giù verso il

---

<sup>61</sup> «Dice la *riva* – sottolinea BOCCACCIO (op. cit., *Esp. litt.* al v. 1) – intendendo per la *ripa*; e questo dico per ciò che molti fanno distinzione fra *riva* e *ripa*, chiamando *riva* quella del fiume e *ripa* gli argini che sopra le fosse si fanno o dintorno alle castella o ancora in luoghi declini, per li quali d'alcun luogo alto si scende al più basso, come era in questo luogo» (cors. mio). Nel v. 1 del canto XI si legge «ripa», in riferimento alla stessa «ruina» del canto XII.

«piano», non si sa se a causa di un terremoto oppure di un fenomeno di erosione, come non lo sa chi assiste al fenomeno nel momento in cui si verifica.

Ciò che conta non è la causa, ma l'effetto che crea in chi vede, in chi legge, a prescindere dalle fonti che ispirano la descrizione, nella quale alla staticità del «burrato», attraverso la tecnica del *flash-back*, si associa l'irruento moto che ne ha determinato lo stato fisico.

Staticità e movimento, con analoghe caratteristiche di imponenza e violenza, connotano anche l'apparizione del Minotauro, prima disteso, «'n su la punta de la rotta lacca» (v. 11), poi in furioso movimento di rabbia, ira che esplode nella violenza.

Nell'immaginario filmato che prende corpo, l'obiettivo riprende, nell'ordine, un burrone scosceso e dirupato, che proprio per questo consente qualche appiglio a chi voglia scendere; un *flash-back* propone la violenza del precipitare di una frana, dall'alto al basso; poi l'obiettivo risale dal basso verso l'alto e inquadra quella mostruosità annunciata come aspettazione indeterminata di qualcosa di ripugnante, una mostruosità fisica, immediatamente connotata («infamia di Creti», v.12) come frutto di una mostruosità morale («fu concetta ne la falsa vacca», v. 13), una immagine statica, «distesa» (v. 12).

Sull'aspetto fisico col quale produrne l'immagine, la regia potrebbe avere qualche problema, perché il testo dantesco non si esprime in termini espliciti, ma lascia immaginare come quello ovidiano; mi riferisco al noto, quanto ambiguo «*semibovemque virum, semivirumque bovem*» dell'*Ars amandi* II, 24. Un uomo con la testa di toro, come appare in antichi reperti archeologici, o un toro con testa umana, come più di un commentatore<sup>62</sup> ha immaginato, supportando l'ipotesi con la similitudine enunciata nei versi 23-25

Qual è quel toro che si slaccia in quella  
c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,  
che gir non sa, ma qua e là saltella,

lo stesso paragone che Virgilio (*Aen.* II, vv. 223-224) usava in riferimento all'umanissimo Lacoonte, rileva qualcun altro<sup>63</sup>.

Ma il tono di Dante – sottolinea Bosco<sup>64</sup> – sembra voler mostrare «la mole» e l'«immobilità bestialmente sonnecchiante» di «una massa bruta», priva perfino di «astuzia demoniaca», quindi un enorme toro con testa umana, che fa «spettacolo».

<sup>62</sup> Cfr. per esempio Fallani, Sapegno, Bosco, etc.

<sup>63</sup> Per esempio Manlio Pastore Stocchi (in DBI, op. cit., p. 964).

<sup>64</sup> BOSCO, op. cit., p. 212.

A questo punto l'occhio della cinepresa si identifica col suo, quando finalmente vengono inquadrati i due strani pellegrini e subito la stasi esplode in movimenti bruschi, violenti, di rabbia compressa che si ritorce su se stessa.

Un incontro di sguardi, ma è un attimo impercettibile, perché subito irrompe l'ira bestiale, un po' goffa e grottesca, che lo induce a mordere se stesso (vv. 14-15):

e quando vide noi, sé stesso morse,  
sì come quei cui l'ira dentro fiacca.

Ora e solo ora chi ha unicamente osservato interviene; comincia l'azione e con essa la seconda sequenza che incrementa le presenze sullo schermo e a loro dà voce.

## II SEQUENZA

Virgilio grida (vv. 16-21), apparentemente per smorzare, in realtà per scatenare ulteriormente quella furia a scopo diversivo.

Il quadro si allarga e chi prima lo vedeva ora ne fa parte.

Virgilio provoca la «bestia» («Partiti, bestia!»), rievocando indirettamente e implicitamente, con poche incisive parole, quella parte della storia del mito che vede nel «duca d'Atene» l'eroe che riesce a mettere fine alla strage umana, della quale il Minotauro era strumento e soggetto agente.

L'obiettivo della cinepresa è sempre su Virgilio, ma subito si sposta su Dante, al quale egli grida di sfruttare quel momento per oltrepassare il varco, quindi sulla «bestia», che quasi impazzita di rabbia, si comporta come un toro che, colpito a morte, riesce a liberarsi dai lacci, ma, spaesato e disperato, non riesce a fare altro che saltellare.

Su questa immagine una musica martellante pian piano si sfuma, avviando un'altra sequenza.

## III SEQUENZA

L'obiettivo riprende la difficoltosa discesa «per lo scarco». Ogni tanto si avverte il rumore di una pietra, che si muove, e rotola giù sotto il peso umano di Dante (vv. 28-30).

In questa situazione il viso del Poeta appare pensieroso e Virgilio, credendo di interpretarlo («tu pensi forse», vv. 31-32), trova spazio per una pausa di riflessione meditativa. È un passaggio interlocutorio, ma anche un procedere fisico e spirituale verso la scoperta di

un'esplosione di amore che si esprime attraverso la violenza. Di nuovo il regista ha l'opportunità di scandire, con un abile *flash-back*, sul filo della memoria non di Dante, ma di Virgilio, stasi e movimento di quella parete montagnosa appena superata, che si configura liscia e a picco (STASI), durante la prima discesa di Virgilio all'Inferno (cfr. *Inf.* IX, 22-27), e quindi, subito dopo la morte di «colui, che la gran preda [le anime] / levò a Dite [Lucifero] del cerchio superno [il Limbo, primo cerchio]» (vv. 38-39), sconvolta da uno spaventoso terremoto (MOVIMENTO), del quale si percepiscono, per via sonora e visiva, violentemente gli effetti: «da tutte parti l'alta valle feda», la profonda valle sozza (dal lat. *foeda*),

tremò sì, ch'i' pensai che l'universo,  
sentisse amor, per lo qual è chi creda  
più volte il mondo in caòsso converso;  
e in quel punto questa vecchia roccia,  
qui e altrove, tal fece riverso.

Anche qui il regista fa leva su effetti speciali, che giocano su dinamiche oppostive analoghe a quelle delle precedenti sequenze (STASI-MOVIMENTI BRUSCHI; SILENZI-ESPLOSIONI SONORE), anche se in questa scena nella corposità imponente della messa in scena si incastonano elementi che vanno ben oltre la superficie della rappresentazione: potentemente si gestiscono, con abilità sapiente, non caotica, fonti diverse; la filosofia di Empedocle si fonde con le testimonianze dell'evangelista Matteo (XXVII, 51-53), di Luciano martire, di Cirillo gerosolomitano<sup>65</sup>, amalgamate dalla potenza dell'Amore.

La discesa dei due viaggiatori non è ancora terminata, ma le parole di Virgilio, cambiando tono e materia, spostano l'obiettivo in altra direzione, di nuovo verso il basso («ficca gli occhi a valle», v. 46).

Si apre una nuova sequenza.

#### IV SEQUENZA

Virgilio e Dante non compaiono più sullo schermo, guardano, insieme al pubblico, dall'alto, in una visione d'insieme, la valle.

Per la prima volta compare la parola «violenza», sulle labbra della guida che annuncia la visione (vv. 47-48) della

---

<sup>65</sup> Vd. la nota al v. 40, nell'ed. a c. di Fallani e Zennaro, cit.

riviera del sangue, in la qual bolle  
qual che per violenza in altrui nocchia

e immediatamente una voce fuori campo la commenta (vv. 49-51):

O cieca cupidigia<sup>66</sup> e ira folle<sup>67</sup>  
che sì ci sproni ne la vita corta,  
e ne l'eterna poi sì mal c'immolle!

È una terzina che rispecchia il fine didascalico del poema, in modo «isnello», precipitando dal «bolle» del v. 47, attraverso il «folle» del v. 49, nell'«immolle» del v. 51, senza allentare la tensione dinamica, anzi arricchendo la scena di nuovi effetti sonori: un ribollire da ora in poi scandito come accompagnamento costante di sottofondo.

Anche in questa terzina di svolta, che sposta l'obiettivo sulla valle, per antitesi si stabilisce una sorta di brusco passaggio: dall'azione («ci sproni nella vita corta») alla stasi («ne l'eterna poi sì mal c'immolle»).

Sullo schermo compare «un'ampia fossa in arco torta» (v. 52), arcuata e ampia, perché abbraccia tutto il circuito del settimo cerchio, del quale costituisce il primo girone.

Anche in questo caso la visione fisica del «loco» precede e prepara con analoga dinamica l'apparizione degli uominini-cavallo.

Nello spazio tra la base della «ripa» e la «fossa» arcuata,

corrien centauri, armati di saette (v. 56)

La posizione forte del verbo *correre*, che riferito ai Centauri equivale a *galoppare*, realisticamente autorizza a immaginare un'antiorità della percezione auditiva rispetto a quella visiva; prima si sente lo scalpito del galoppo di massa, poi appaiono imponenti i Centauri, «armati di saette».

Qui si verifica un procedimento inversamente analogo, rispetto alla dinamica rappresentativa del Minotauro.

L'uomo-toro appare disteso (STASI); appena vede i due pellegrini si agita, si muove rabbiosamente (MOVIMENTO-AZIONE), ma non parla.

I Centauri, invece, le «fiere isnelle», al loro apparire, corrono veloci (MOVIMENTO-AZIONE), in «schiera», poi, alla vista dei nuovi arrivati, si verifica un arresto immediato (STASI), «ciascun ristette» (v. 58), una reazione brusca, come quella del Minotauro, ma non silenziosa.

Anche qui la regia è guidata dal testo; il «Veggendoci calar» del

<sup>66</sup> Movente della violenza attuata nelle cose.

<sup>67</sup> Movente della violenza attuata nelle persone.

v. 58, colloca, nella ripresa della scena, in alto i due pellegrini, che non sono ancora arrivati alla fine dello «scarco» e i Centauri in basso, con lo sguardo verso l'alto; una situazione che si inverte quando inizia il colloquio 'vita' a 'viso', visto che la loro mole è tale da far corrispondere l'altezza di una persona col punto nel quale la loro natura umana si congiunge con quella animale.

Anche in questo caso decisiva nella svolta dell'azione si rivela la parola di Virgilio (un ruolo evidenziato nell'enunciazione della «divisione» in «parti» operata da Boccaccio)<sup>68</sup>: è lui a bloccare l'impulsività del primo Centauro (in seguito identificato con Nesso), che si stacca dal gruppo gridando, anche qui evidenziando il punto debole di chi sembra voler aggredire Dante, in questo caso colui che prima di essere nominato è connotato con la causa della sua disgrazia: una volontà sempre impulsiva e precipitosa.

Il gridare minaccioso di questo Centauro apre una serie specifica di primi piani.

Sul grande schermo prima si vede l'alzarsi di un polverone, accompagnato dal rumore di un galoppo di massa; poi si configura una schiera di Centauri, dalla quale si stacca, per essere ripreso in primo piano, quello che apre gridando una serie di colloqui e primi piani.

Il primo è quello di Virgilio, che, in modo confidenziale, tocca col gomito Dante, per attirarne l'attenzione e rivelargli, quasi a voce bassa, indicandoli, nome e storia dei tre Centauri che si staccano dal gruppo, Nesso (alla destra di Chirone, cfr. v. 97), Chirone (al centro, cfr. v. 70) e Folo (inevitabilmente alla sua sinistra), e quindi connotando quella folla (non cento, ma migliaia, cfr. «a mille a mille», v. 73).

Dante accanto a lui, segue con lo sguardo le sue indicazioni, tace e ascolta – è facile immaginare – prima di riprendere la narrazione.

La sua voce guida una splendida e realistica 'ripresa' (visualizzazione dettata dalla descrizione) delle «fiere isnelle» (veloci, non certo magre, data la loro mole, e l'uso che Dante fa dell'aggettivo, secondo l'uso antico delle lingue romanze), maestose, in uno squarcio pittorico e dinamico, in cui i silenzi esaltano la visione dei particolari descrittivi (Chirone con la «cocca» di «uno strale» scosta dalla bocca «la barba», per qualche commentatore emblema della saggezza che lo connota, riscattandolo in quale modo dal ruolo diabolico, portandola «in dietro a le mascelle», vv. 77-79), introducendo un serrato scambio di battute (Chirone ai compagni; Virgilio a Chirone; Chirone a Nesso, vv. 80-99), con funzione meditativa (Virgilio spiega movente e scopo del viaggio di Dante, "mosso" da «virtù» divina, sotto la sua guida) e strumentale

---

68 Cfr. *supra*.

(Chirone segnala ai compagni il fatto che Dante non è uno spirito; dopo il chiarimento di Virgilio, si rivolge a Nesso per affidargli il compito di «scorta fida», portando «in su la groppa» colui che «non è spirito che per l'aere vada»).

Si apre così un'altra sequenza dell'immaginario filmato, a partire dal v. 100, segnalato dai numerosi commentatori come *incipit* della non centrale rassegna dei dannati.

#### V SEQUENZA

Dante in «groppa» a Nesso vede, mentre il Centauro spiega, e Virgilio parla solo per sigillare il ruolo di scorta da questi assunto.

Pian piano l'obiettivo si sposta sul «bollor vermiglio», dove «i bolliti facieno alte strida», inquadra le loro figure, a diversi livelli immersi in quel «bulicame» e, rapidamente, si sofferma su alcuni di essi.

Di qualcuno si avverte solo una indistinta presenza («gente») o si sente unicamente il nome, raramente associato a un particolare («Attila che fu flagello in terra», v. 134); di altri si distingue il colore dei capelli (il «pel così nero» di «Azzolino»<sup>69</sup> e «quell'altro ch'è biondo», Obizzo II d'Este<sup>70</sup>); di un'ombra non si percepisce il nome, ma la si individua nel suo isolamento («da l'un canto, sola»), la si riconosce dal macabro *flash-back*, che, proponendo l'immagine di un cuore<sup>71</sup>, che gronda sangue sul Tamigi (in una coppa d'oro, nella mano di una statua erettagli presso l'Abbazia di Westminster)<sup>72</sup>, implicitamente lo identifica con Guido di Monfort.

Ciò che maggiormente colpisce non è la loro fisionomia, ma la condizione che li connota (*bollire*, *bollente*, nel *bulicame* rosso di *sangue* che *coce*) e la gradualità diversificata della loro pena.

Era questo lo scopo annunciato da Dante nel precedente canto, mostrare e implicitamente sottolineare la «plurificazione» del peccato e la sottodistinzione della pena scontata, segno della transizione dall'idea classica del vizio all'idea cristiana del peccato, punito più o meno severamente in base al grado di gravità. Un rilievo che poteva essere reso efficacemente solo nel quadro d'insieme da lui potentemente costruito.

69 Ezzelino III da Romano, capo dei ghibellini italiani, e tiranno di Padova.

70 Sulle dubbie circostanze della sua morte Dante sembra intervenire, dando «per vero» la colpevolezza del figlio Azzo VIII.

71 È il cuore di Arrigo di Cornovaglia, cugino del re d'Inghilterra, pugnalato da Guido di Monfort, nella chiesa di S. Silvestro, il 13 marzo 1271, durante la celebrazione della Messa, per vendicare la morte del padre, ucciso da Edoardo I d'Inghilterra.

72 Cfr. la nota ai vv. 119-120 nell'ed. a cura di Fallani e Zennaro, cit.



Assolto questo compito il canto si può chiudere con la sequenza finale, di un solo verso, come già Boccaccio segnalava.

#### VI SEQUENZA

L'obiettivo è puntato su Nesso, che finisce di parlare, si lascia alle spalle i due viaggiatori e, ripassando il «guazzo» [il punto più basso della «riviera»], con lo sfumarsi della sua figura sullo sfondo, scrive la parola fine a un canto in cui l'unità topografica [una unità topografica dell'*Inferno*] si associa a quella narrativa [una tappa del viaggio di Dante], nella potenza di una spettacolarità rappresentativa, che nella perfetta compattezza delle dinamiche gestisce nei fatti il raggiungimento di uno scopo predeterminato: la rappresentazione non solo della «violenza», imposta al prossimo nella «vita corta» e scontata in quella eterna, secondo la legge del contrappasso, ma soprattutto di una nuova mediazione culturale, che da qui prende avvio e sulla quale non si può escludere che la centralità della saggezza di Nesso voglia convogliare tra le righe l'attenzione.



MARIO AVERSANO

## DANTE E IL SUO RITRATTO NELLA SALA DELLA PACE DI AMBROGIO LORENZETTI

### PREMESSA

L'argomento in titolo, uno e bino com'è, non può dirsi dei più toccati nella dantologia. Basti ricordare che l'autorevole *Enciclopedia dantesca* dedica alla voce 'Ambrogio Lorenzetti' solo poche righe, e scettiche. Anche negli ultimi interventi – e penso in ispecie a quelli della Frugoni, del Brugnolo, del Castelnuovo e della Donato – il cammino fatto non risulta poi lungo, e peraltro ha riguardato prevalentemente, se non unicamente, i *tituli* che accompagnano gli affreschi della cosiddetta "Sala della Pace". Quanto al ritratto del poeta, motivo pure accolto (ma con pollice verso) nella detta *Enciclopedia*, da tempo se n'è persa anche l'eco; ed è subentrata un'indifferenza incomprensibile, e come un accordo generale a tacerne. Noi pure, al momento, dobbiamo scansarlo, perché per trattarne è indispensabile dapprima seguire una pista, quella del "consiglio", che è delle centrali della *Commedia*; e subito dopo, a lume di quanto ne verrà fuori, spostarci sull'altra dei rapporti tra l'opera di A. Lorenzetti e quella di Dante. In quest'ultimo terreno le cose finora prodotte non hanno la forza che ci vuole perché le si possa ritenere decisive. È diventata sì più ampia la lista delle coincidenze e delle contiguità schedabili, ma le rilevazioni fatte riguardano quasi esclusivamente l'ambito "verbale", e cioè il testo della *Commedia* e le didascalie inserite negli affreschi: sei "pezzi" in versi, che insieme possono formare una canzone. La critica, poi, mostra come una reticenza-ritrosia a impegnarsi in un giudizio esplicito di intertestualità fra il pittore e il poeta. Per parte nostra, siamo convinti che non è dato di riconoscerne la consistenza, e – soprattutto – di aggiungere altre carte, più incisive e probanti, se non a una condizione: uscire dal solco letturale e dal commento secolare alla *Commedia* e prendere altre vie. In pratica, una nuova semiosi. Quella in cui cercherò di tirarvi – conviene dirlo subito – è rigorosamente "obbligata": obbligo di stabilire tutte le ascendenze, anche minime, dei testi di Dante; e di mettere in luce la sua obbedienza alla Bibbia patologica

come al prototipo ineludibile per lo scrutinio e l'acquisizione d'ogni altra fonte. Per Dante tutto il sapere umano, detto e dicibile in poesia e in prosa, quale che ne sia la provenienza, è da riportare alla parola di Dio spiegata dai Padri della Chiesa, perché sia giudicato e costituisca buona vivanda. Solo dall'impiego dei canoni di questa mia "semiosi obbligata" – che ponendosi agli antipodi di quella "illimitata" (e delle sue comode "derivate dei sensi") incita segnatamente alla ricognizione del gioco *testo-intratesto-intertesto* – potranno scaturire le prove che fra Dante e Ambrogio Lorenzetti è corso un filo diretto e continuo, e che del primo ci resta anche un ritratto di mano del grande pittore senese.

È preferibile, per chiarezza d'esposizione, enunciare subito il teorema di base, che è questo: Dante va considerato il principale (se non l'unico) ispiratore e suggeritore del Lorenzetti che ha dipinto i celeberrimi affreschi sul buono e cattivo governo nel Palazzo Pubblico di Siena. L'intertesto di tali capolavori è da individuare nell'opera in prosa e in versi del poeta fiorentino, e non già nelle molte fonti dirette e oblique di volta in volta indicate: alcune delle quali di sicuro "agiscono", ma solo di traverso, cioè solo grazie alla mediazione di Dante<sup>1</sup>. Per il quale Ambrogio Lorenzetti ha così vivo amore, che gode di collocarlo – e con una rimarcatura, vedremo, molto decisa – tra i maggiori "savi" d'ogni tempo, e di lasciarcene il ritratto più fedele tra quelli finora catalogati. Bisognerà guardare alla fascia mediana delle tre orizzontali in cui l'affresco del Buon Governo è ripartibile: tra i ventiquattro personaggi che avanzano a due a due, e che – vedremo – non possono essere altro che Consiglieri. A Dante è assegnato il terzo posto, nella fila destra (fig. 1).

È bene anche premettere una breve scheda dei termini della dimostrazione. A partire dal *Convivio*, e lungo gli altri due trattati (la cui composizione, checché se ne affermi, cade negli stessi anni), prende corpo con sempre maggior chiarezza la prospettiva di un "terzo potere" universale, accanto ai due dell'Impero e del Papato: il *Consiglio*. Questa "autorità" si qualifica all'insegna nativo-elettiva dell'*ingegno* e dello *studio*, l'uno e l'altro propri del *savio*, nella cui dimensione attiva Dante finisce per assorbire quella stessa del filosofo; e col Poema – complici le vicende storiche e personali – assurge a una vera e propria

---

<sup>1</sup> In merito un quadro abbastanza completo è leggibile in ALOIS RIKLIN, *La summa politica di Ambrogio Lorenzetti*, Siena-Locarno, Betti-Dadò 2000. Vi sono discriminati otto approcci interpretativi e indicati altrettanti modelli: 1) aristotelico-tomistico (Rubinstein); 2) latino-preumanistico (Skinner); 3) storico-costituzionale (Kempers); 4) enciclopedico (Feldges-Henning); 5) cosmologico (Greenstein); 6) propagandistico (Perrig); 7) biblico-religioso (Frugoni); 8) figurativo (Starn). Di quello che per noi è il principale, e che tutti o quasi li abbraccia, il dantesco, non c'è parola.

egemonia, non soltanto sull'*imperium*, ma per certi aspetti anche sul *sacerdotium*. Si direbbe, cioè, che Dante invogli chi legge a rappresentarsi un terzo Sole.



Figura 1. *Allegoria del Buon Governo*, Ambrogio Lorenzetti (particolare).

E così egli si pone concretamente come il primo intellettuale davvero nuovo: in quel che affronta il problema del rapporto tra cultura e politica e lo risolve mostrando l'imprescindibilità dal sapere per ogni buon governo dei popoli; che significa conseguentemente ripudio della guerra e possibilità di acquisire lo stato di pace, tramite la giustizia e la concordia. L'azione dei reggenti sarebbe, egli dice, *pericolosa* (parola che nel suo vocabolario è davvero estrema) senza la luce della cultura. Orbene, Ambrogio Lorenzetti mostra di avere le stesse idee. Pare quasi che egli abbia programmato di tradurle alla lettera nella sua iconografia del "buon governo": massimamente nella persuasione dell'indispensabilità della *Sapienza*, della *Giustizia*, della *Pace* e della *Concordia* (le personificazioni che dominano nel suo affresco d'ingresso), e dell'importanza che riveste, per il conseguimento di questi valori, sacri e laici insieme, la figura e il ruolo del Consigliere.

Tutti sappiamo che la *Divina Commedia* è composta di cento unità, distribuite in tre Cantiche, la prima di 34 canti e le altre due di 33. Non sarà difficile ammettere che il verso iniziale, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, e tutto il primo canto dell'*Inferno* hanno l'ufficio di esporre e avviare il filone religioso-spirituale-intimo, che tocca e riguarda Dante "privato", uomo tra gli uomini. Peccatore 'converso', egli ha da compiere un viaggio nei tre regni dell'Oltrevita cristiano, l'*Inferno*, il Purgatorio e il Paradiso, a scopo di penitenza, di purificazione e di progresso etico-teologico. Altrettanto manifesto è che l'ultimo canto del Poema e la terzina che lo chiude segnano il fausto compiersi di tale viaggio, e dunque l'esaurirsi di quel filone. Al termine dell'avventura oltretombale il *desio* e il *velle* del viandante, dislegati da ogni nube di mortalità, si volgono col moto eterno dello Spirito santo: «Ma già volgeva il mio disio e il velle / sì come rota ch'igualmente è mossa / l'Amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII, 143-145). Principio e fine della *Commedia*, dunque, sedi demarcative per eccellenza, attengono primamente a un fatto interiore, la "conversione", generata dal pentimento, che con linguaggio tecnico si chiama "compunzione del cuore per paura" (cfr. *Inf.* I, 15: «che m'avea di paura il cor compunto»): paura della dannazione eterna. L'Autore ripropone la storia della *conscientia*, quale si riscontra nella teologia patristico-monastica della *compunctio cordis propter timorem*, che trova il più completo e autorevole bando nella dottrina di san Bernardo di Chiaravalle<sup>2</sup>: il passaggio graduale dallo stadio del peccato (la *selva oscura*) al traguardo della visione e del congiungimento con Dio, o, per dirla più esattamente, con le singole Persone della Trinità e i relativi misteri<sup>3</sup>.

Ma questo viaggio di "ritorno a Dio" non riguarda unicamente la persona, l'individuo slegato dalla comunità. A voler trovare per la *Commedia* una formula la più onnicomprensiva e calzante che si possa, dovremo sì chiamarla il "Poema della Conversione", ma da intendere come metanoia generale di tutti i viventi. Conversione *in toto* perché non è esclusivamente interna e privata (la *conversio animae*), ma anche "pubblica", politico-civile, e impegna l'intera famiglia umana. La quale dovrà passare dallo *status miseriae* – e *miseria* per Dante vale essenzialmente 'guerra', come portato della generale erranza (superbia-falsità-discordia-ingiustizia-invidia-odio) – a quello di pace e di felicità. Questo traguardo – al contrario di quanto predicavano molti Padri e Dottori, da S. Agostino a S. Tommaso – per Dante non è affatto

2 Cfr. almeno MARIO AVERSANO, *San Bernardo e Dante. Teologia e poesia della conversione*, Salerno, Edisud Salerno 1990, pp. 5-107. Per i versi del Poema, si cita con libertà d'opzione, ed occhio soprattutto alla *Dantesca* e alle due edizioni petrocchiane.

3 IDEM, *Dante daccapo*, Atripalda, WM Group Srl. 2000, pp. 61-65.

irraggiungibile in terra: qui, è stato ben detto, va scorto uno dei cardini dell'Umanesimo dantesco. Al mondo gli uomini e i popoli, se guidati secondo virtù e ragione, possono vivere in concordia-giustizia-amore-pace-verità: pensiero che, si badi, è già riscontrabile nel primo canto della *Commedia*. Esso acquista unità solo in quel che se ne recepisce la programmata politicità<sup>4</sup>. Senza dire, al momento, che per questa via diviene chiaro che la *Commedia* è il poema dell'Italia unita: dacché soltanto dalla pacificazione e riunione delle sue *disiecta membra* potrà scaturire la sua *salute*, operante con il Veltro, con i suoi buoni Consiglieri, Dante in prima fila.

Ma c'è poi nell'opera un'altra sede demarcativa: quella numericamente centrale. Essa è costituita dal cinquantesimo canto, che chiude la prima metà (le prime cinquanta unità della centina di cui è fatto il Poema), e dal cinquantunesimo, che apre la seconda metà: il XVI e XVII del *Purgatorio*, regno mediano, a sua volta, tra *Inferno* e *Paradiso*. Sono canti, perciò, che hanno una doppia centralità: nella loro Cantica e nella *Commedia*. Tale posizione – dice per tutti nel suo Commento Manfredi Porena (meravigliandosi che Dante l'abbia segnata e sottolineata, anziché con un nome famoso e noto a tutti, semplicemente con Marco Lombardo, un cortigiano a noi quasi sconosciuto) – è di importanza «immensa». Perciò è naturale chiedersi quale ufficio Dante autore affidi a questa coppia di canti due volte intermedi e perché nel primo di essi accampi un Marco Lombardo 'qualsiasi'. Può dirsi un enigma anche questo, come il riconosciuto, classico "enigma di Sordello"; dal quale è giocoforza che si parta se si vuole dare all'altro una risposta che non sia delle solite, e ponga fine agli stupori provocati dal fatto che Marco parla da gran filosofo-teologo, e intorno ai massimi sistemi: dei ruoli dell'Impero e del Papato, e della decadenza dell'umanità. Sordello da Goito e Marco Lombardo vogliono essere riconosciuti come i due personaggi che più e meglio danno il filo per intendere da una parte la concezione politico-teologica di Dante, dall'altra come dal suo alveo siano fioriti il pensiero e le iconografie del "buon governo" di Lorenzetti. Il quale – e sarà una sorpresa verificarlo – mostra di avere, lui e gli ambienti in cui visse e operò

---

4 Infatti: 1) il qualificativo «buono» (*Inf.* I, 71), che ricorre per Augusto, non significa "valente" (come da sempre viene affermato e ripetuto), ma "animato da volontà di bene e di pace": «con costui (Augusto) puose il mondo in tanta pace...» (*Par.* VI, 80 sgg.); 2) gli dei «falsi e bugiardi» (*Inf.* I, 72) in tanto sono menzionati da Virgilio in quanto emblemi di vizi d'ogni sorta, e specialmente di discordia e mendacità; 3) Virgilio è proclamato cantore della "giustizia" (*Inf.* I, 73); 4) la pace ha il massimo nemico nella cupidigia, la lupa, non a caso detta «la bestia senza pace» (*Inf.* I, 58); 5) il Veltro, nel solco di Augusto, la ucciderà per la *salute* dell'Italia (*Inf.* I, 106 sgg.), preludio alla pace universale, che sarà ad immagine della "serenità" celeste (*Par.* VI, 55-56).

(si ricordi che Siena è la città più “frequentata” della *Commedia*, dopo Firenze e Roma), una conoscenza e nozione dell’opera di Dante così profonda ed esatta quale in seguito e fino ad oggi, almeno per certi aspetti, non s’è riscontrata. Lorenzetti ha dipinto la bellissima immagine della Pace (che ha dato il nome alla Sala in cui si trova) per questa ragione: perché ha riconosciuto in Dante colui che maggiormente la amò, insieme alla Giustizia e alla Verità, e meglio ne seppe costruire l’edificio teorico e di poesia. Lorenzetti ci conforta a ritenere, in ultima analisi, che a Dante spetti il titolo di maggior profeta della pace in terra.

#### L’ENIGMA DI SORDELLO

1. L’elezione di Sordello a incombenze e rango di privilegio – presenza in tre canti del *Purgatorio* e fa da guida e da cicerone a Virgilio stesso, oltre che al suo discepolo, e per un tratto molto impegnativo del viaggio espiatorio, il transito per la valletta dei Principi – costituisce una delle *cruces* più ardue del Poema. A renderla piana hanno provato tutti e da sempre, ma con esiti non convincenti. Eppure il modo di capire e giustificare appieno l’importanza che Dante conferisce al Goitese c’è: essa trova spiegazione solo quando dell’*anima lombarda* si esplori con indugi lunghi e ravvicinati l’opera letteraria in una con quella dell’uomo politico, con speciale riguardo ai compiti che egli svolse nella contea di Provenza e oltre: di Consigliere di corte. In questo ufficio la *saviezza* dell’intellettuale appare intimamente connessa con la rettitudine dell’uomo assetato di giustizia e di pace. È lo stesso ruolo che rivestì sempre e dovunque Dante. Il quale nella *Commedia*, non bisogna stancarsi di ripeterlo, eleva il Consiglio, in linea con quanto è già nel *Convivio*<sup>5</sup>, a *luminare magnum*, o – a restare nei termini linguistici del Trattato – a massima *autoritade*, che «non repugna a la imperiale». La sua più tenace convinzione è che, privo di tale scorta, l’*imperium* brancolerebbe nel buio e metterebbe a rischio

---

<sup>5</sup> Fondamentale è quanto si legge al cap. VI del IV trattato: «E però si scrive in quello di Sapienza: ‘Amate lo lume de la sapienza, voi tutti che siete dinanzi a’ populi. Ciò è a dire: congiungasi la filosofica autoritade con la imperiale, a bene e perfettamente reggere. Oh miseri che al presente reggete! e oh miserrimi che retti siete! che nulla filosofica autoritade si congiunge con li vostri reggimenti né per proprio studio né per *consiglio* [...]. Ponetevi mente, nemici di Dio, a’ fianchi, voi che le verghe de’ reggimenti d’Italia prese avete – e dico a voi Carlo e Federigo regi, e a voi altri principi e tiranni–; e guardate chi a lato vi siede per *consiglio*, e annumerate quante volte lo die questo fine de l’umana vita per li vostri *consiglieri* v’è additato!». La citazione è dalla ed. a c. di Fredi Chiappelli-Enrico Fenzi, Torino, UTET 1986; dallo stesso vol. le citazioni dalla *Monarchia* (a c. di Pio Gaia), e dalle *Epistole* (a c. di Angelo Jacomuzzi).



l'ordine e il governo del mondo: una sacralizzazione del Consiglio su base biblica – per la *sapientia* che esso reclama, quella stessa che fu creata prima d'ogni cosa (*Eccli.* I, 1) – mirante a sciogliere il nodo di sempre, del rapporto tra cultura e potere, con la teorizzazione se non del primato, certo dell'assoluta urgenza e obbligatorietà della prima.

Perciò non sarà da reputare cosa lieve – al di là del luogo comune che individua nei sesti canti del Poema un progresso di topografia politica (Firenze-Italia-Impero) – la portata indicativa giacente nella selezione dei tre personaggi che vi hanno campo: le risultanze della ricerca dicono che Sordello (VI del *Purgatorio*) vuole andare come suol dirsi a braccetto non solo con Romeo di Villanova (VI del *Paradiso*), ma anche con Ciaccio (VI dell'*Inferno*); e che tutti e tre sono parenti stretti di Marco Lombardo. Né dovrà tacersi la comunanza tipologica – mai riscontrata, ch'io sappia – che li stringe ad altri personaggi famosi della *Commedia*: Farinata, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Ulisse, Guido da Montefeltro, Mardocheo, Aman, Cacciaguida, Giovanni Battista<sup>6</sup>, per dirne alcuni dei maggiori; e, al femminile, Sapia senese, che *savia* non fu<sup>7</sup>, la regina Amata, Maria di Brabante, Cunizza da Romano, Ester, Micol, Erodiade, le due Gualdrade, e generalmente le mogli-sorelle-madri-figlie che hanno trovato posto nel Poema. Personaggi che tutti, a chi ne scruti per intero la fenomenologia delle incidenze, orbitano nella sfera del Consiglio e dunque si fanno riconoscere per operatori di pace o di guerra.

2. L'attacco del canto VI del *Purgatorio*, «Quando si parte il gioco de la zara...», in quel che disegna la figura di un perdente non deroga a una delle regole prime del comporre dantesco: preannunzia, coi suoi lemmi, la tematica e il personaggio principale del canto, Sordello. Questi nel suo *Ensenhamen d'onor* – un poema in versi che nella circostanza Dante mostra di aver letto e utilizzato – esplicitamente condanna chi dissipa i propri averi:

---

6 Consigliere di Erode, che lo ascoltava volentieri e in molte cose si faceva da lui convincere, sapendolo «uomo santo e giusto»: «Herodes enim metuebat Ioannem, sciens eum virum iustum et sanctum; et custodiebat eum, et, audito eo, multa faciebat; et libenter eum audiebat» (*Marc.* VI, 20). Per questo Dante ne fa nominazione nel cielo della Giustizia (*Par.* XVIII, 134-135); cfr. AVERSANO, *Dante daccapo*, cit., p. 33.

7 Come consigliera Sapia è presentata nella *lectura* del canto XIII del *Purgatorio* che tenni a Firenze, per la Società Dantesca Italiana, il 14 novembre 2002 (ora in «Silarus» XLIII, 2003, pp. 26 sgg.). Aggiungerei la *Semiramis* andata sposa a Nino (il quale certo non ne ascoltava il consiglio), che alla sua morte non fu regina «sufficiente», dacché «libito fé lito in sua legge» (*Inf.* V, 52-60), e non unificò le molte favelle, come fece poi il buono Augusto.

quar nulz oms no destrui lo seu  
 quenon perda son prez en breu.

(nessuno consuma il suo patrimonio senza perdere in breve il suo pregio)<sup>8</sup>.

Occorre badare alla titolazione *Ensenhamen*. Il vocabolo ci porta con la mente, innanzitutto, allo *'nsegnavate* di *Inf.* XV, 85: un luogo che ancora fa dubbiosi i critici sulla natura dell'apprendimento dantesco da Brunetto Latini (arti liberali, o letteratura, o filosofia, o etica, o retorica, o eloquenza, o autonomia della coscienza scientifica, ecc.), e sul quale riconvergeremo al più presto. Nel verbo dantesco potrebbe esserci una memoria citativa dell'*Ensenhamen d'onor*, il che indurrebbe a cercare in altra direzione la marca di quell'insegnamento. Sta di fatto che la ricorrenza dell'"insegnare" qui, a v. 60, è la prima delle uniche due reperibili nella seconda Cantica. Quando poi si consideri che il *poema sacro* narra *l'andata* (*Inf.* II, 25) nell'Oltretomba d'un neo-convertito che in tanto avanza e s'affina in quanto è oggetto di continui "insegnamenti", non potrà non colpire la flagranza di alcuni dati statistici: 1) proprio nel *Paradiso* – dove non c'è occasione che Beatrice non colga per lezioni-correzioni alla ricerca di verità formative del suo alunno – il termine "insegnare" manca del tutto: segno che Dante non lo fa coincidere col classico *docere*, e lo sottrae all'accezione teologica; 2) questo verbo ha nella *Commedia* – che pure marcia tanto nel didattico – un numero d'impieghi singolarmente ridotto: solo cinque; 3) in essi è implicato sempre il tema della guida; 4) ma in tre casi è riferito chiaramente a personaggi con ambiti di attività civile-politico-militare: Brunetto Latini, Guido da Montefeltro, e precedentemente Ciacco – la cui identità di cortigiano vedremo configurarsi in modo sempre più nitido – in un passo (*Inf.* VI, 79-81) dove peraltro ci si imbatte per la

---

8 Il tema è presente anche nel *Tesoretto* del Latini (il cui "consiglio", come è noto, tanto peso ebbe nella vita civile della Firenze predantesca), e proprio nei versi da cui può essere disceso il *bordello* di v. 78: «Ancor, chi s'abandona / per astio di persona / e per sua vanagloria, / esce de la memoria / a spender malamente, / non m'agrada neente; / e molto m'è rubello / chi dispende in *bordello* / [...] e tegno grande scherna / chi dispende in taverna / e 'l suo *distrugge* a torto / [...] è peggio che omo morto» (vv. 1447 sgg.). Considerata la coincidenza del *distrugge* col sordelliano *destrui* – e si ricordi il dantesco «*distruggitor* di sé e di sue cose» (*Inf.* XXII, 51) – e della *zara* con quella di *Tesoretto* 2776 («e altro per impiezza / a la *zara* s'avezza»), fa già capolino l'idea di una *liaison* poetico-politica tra Sordello, Brunetto e Dante. Cfr. SORDELLO, *Poesie*, a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde 1954, XLIII, 318-319. Per la gravità e la pluralità dei sensi annidati nella similitudine dantesca, cfr. AVERSANO, *Le opere di misericordia tra il V e il VI canto del «Purgatorio»*, in *Dante e il Giubileo*, Atti del Convegno (Roma, 29-30 novembre 1999), a cura di Enzo Esposito, Firenze, Olschki 2000, pp. 169-174.

prima volta nel “ben fare” (che, sia detto immediatamente, è sintagma tecnico della lingua del Consiglio), e per nomi e azioni che non pertengono, almeno non nello specifico, alla cultura dell’anima: Farinata, il Tegghiaio, Iacopo Rusticucci, Arrigo e Mosca dei Lamberti; 5) i restanti due impieghi, qui a v. 60 e poi a *Purg.* XI, 42, riguardano l’uno l’informativa della *via più tosta*, l’altro di un *varco* che sia *men erto*; 6) in quest’ultimo il filo col personaggio, il senese Omberto Aldobrandesco, è diretto; e Omberto fu nobiluomo al governo della cosa pubblica; non a caso egli – nominando la *comune madre* (e si è tentati di chiosarla nel senso di “patria”, cioè Siena, a guardare come nel *Tesoretto* si predica che l’uomo “nasce al Comune”) – intriga la storia di questa città dei “Consigli” per eccellenza, tale fin nelle creazioni dell’arte figurativa: ecco già profilarsi l’ombra di Ambrogio Lorenzetti; 7) ma l’insegnamento in cui ora, lasciatisi dietro i morti *per forza*, Virgilio confida, e con attesa non sfiorata da dubbio<sup>9</sup>, riguarda la sola anima di Sordello. Ne trarremo le conseguenze tra poco, nell’aggredire lo ‘nsegnerà di v. 60: l’ipotesi è che nella *Commedia* la modulazione dell’“insegnare” faccia capo a obiettivi prefissati, e dunque strutturali, dove poco o nulla entra la tinta scolastica che ancora il verbo mantiene, e tutto versi nel politico.

3. Aperto all’indagine questo nuovo canale, sarà senz’altro da riconoscere come l’ottica “consiliare” si riveli fruttuosa, per non dire risolutiva, appena dopo, di fronte alla lista di anime – non breve ma pur sempre cavata dal novero delle *molte*<sup>10</sup> del sito purgatoriale (*Purg.* V, 43) – che occupa le cinque terzine successive al prologo, a cominciare da v. 13, e che a torto s’è tirata l’accusa di mera indulgenza alla cronaca: *Quivi era l’aretin...*

L’aretino è Benincasa da Laterina: un giudice onesto che ebbe anche molta saggezza politica. Non ci si è mai accorti, ch’io veda, come tale rassegna di preganti faccia da *pendant* – altro parallelismo, dunque, tra i molti giocati tra i sesti canti – a quella di *Inf.* VI, 79-81 sopra detta (da *Farinata* al *Mosca*), dacché ugualmente inizia, procede e termina con la menzione di uomini che furono attivi nella cosa pubblica, che amministrarono giustizia e operarono nelle Corti o nei Consigli cittadini<sup>11</sup>. I consiglieri poi erano al servizio – per dirla in

<sup>9</sup> Non sarà difficile avvertire come squilli il pronome dimostrativo ch’è a capo dell’endecasillabo: «‘quella ne ‘nsegnerà la via più tosta’».

<sup>10</sup> Sul valore di questo aggettivo, di cui Dante accoglie la pregnanza “consiliare” sulla base della biblica *multitudo sapientium*, cfr. le pp. seguenti.

<sup>11</sup> È noto che vi erano chiamati a “ben fare” giudici, cavalieri e notai, come si apprende dal finale del terzo libro del *Trésor* del Latini, nel volgarizzamento di Bono

sintesi, e ancora con Brunetto – «de' signori e delle comunanze»<sup>12</sup>. Quell'elenco è dunque stilato per disporre chi legge all'incontro con un penitente che chiede di essere riconosciuto per l'*operare* che più lo fece degno di stima in terra: poeta indubbiamente, Sordello, ma per ciò stesso uomo di *senno*<sup>13</sup> e consigliere capace e retto.

Non meno premonitore è ivi il lessico. Il termine *inveggia* (v. 20) traduce il provenzale *enveja*, e costituisce così un altro tocco di preludio all'epifania di Sordello, non tanto perché in quella lingua è il componimento a cui egli deve la sua notorietà, il *Planh* per la morte di ser Blacatz, quanto perché proprio quel vocabolo impiegò per dirsi vittima dell'invidia a corte: «L'us me vol mal per *enveja*» («l'uno mi vuol male per invidia»)<sup>14</sup>. Allora ci torna in mente che l'invidia – come si ricava già da *Conv.* III, XV, 10: «li santi non hanno tra loro invidia» – è agli antipodi dell'amore-carità<sup>15</sup>, la virtù che meno alberga tra i vivi d'Italia (cfr. *Purg.* VI, 115: «Vieni a veder la gente quanto s'ama!»), e nel contempo tira in ballo prima le corti, dove tale vizio è di casa (*Inf.* XIII, 64-66; *Par.* VI, 130-132, ecc.), e poi il *glorioso officio* (*Inf.* XIII, 62) di Consigliere. La memoria già corre al *consiglio* di *Purg.* VI, 131, legato com'esso appare alla *giustizia* fiorentina: «Molti han *giustizia* in core, e tardi scocca / per non venir senza *consiglio* a l'arco». Intanto va rilevato che la prima comparsa del vocabolo *invidia* entro il Poema si riscontra nel canto VI dell'*Inferno*, e in riferimento a Firenze (vv. 49-50)<sup>16</sup>:

Ed elli a me: «*La tua città, ch'è piena  
d'invidia, sì che già trabocca il sacco,  
seco mi tenne in la vita serena*».

Aumenta dunque di spessore la linea interpretativa sopra abbozza-

---

Giamboni, «un completo 'galateo' del governatore di città» (Cesare Segre): «E quando elli ha giurato, allora deno giurare tutti li suoi giudici e li cavalieri e li notari, ciascuno in diritto di seie, di fare bene e leialmente loro officio, e di *donare al lor signore buono consiglio*, e di tenere (credenzia ciò ch'è da tenere) privato».

12 Cfr. *La prosa del Duecento*, a cura di Cesare Segre e Mario Marti, Milano-Napoli, Ricciardi 1959, p. 163.

13 Cfr., per la pregnanza del termine in Sordello, il par. 9.

14 XLII, 5, ed. e trad. Boni, cit.

15 Luogo comune patologico, assunto in *Purg.* XIII, 37-39.

16 Su questa nota, la più dolente in tema autobiografico, l'A. torna per bocca di Folchetto da Marsiglia, che poetò in provenzale come Sordello: «*La tua città, che di colui è pianta / che pria volse le spalle al suo fattore, / e di cui è la 'nvidia tanto pianta [...]*» (*Par.* IX, 127-129). Viene a formarsi allora un circolo di corrispondenze in cui reclama a buon diritto di entrare anche la citazione dell'invidia che i Fiorentini nutrono per il poeta, quale risiede a *Inf.* XV, 68, nelle parole di ser Brunetto («gent'è avara, *invidiosa* e superba»).

ta, che istiga a rintracciare un rapporto intertestuale tra l'*Ensenhamen* di Sordello consigliere di corte e l'"insegnare" (*Inf.* XV, 85) di ser Brunetto, il quale fu consigliere in Firenze (ma anche oltralpe) – a parte la carica che ricoprì dal 1273, di notaio dei Consigli del Comune<sup>17</sup> – e autore di opere che "consigliano"<sup>18</sup>. Con occhio non meno interessato, allora, si guarderà alla seconda terzina («[...] e qui proveggia / la donna di Brabante [...]»), delle due che ragguagliano di Pier da la Broccia (vv. 18-24). Essa, lungi dal sopravvenire in modo incidentale, ha più d'un riverbero influente. In primo luogo fa lo spazio poetico di Piero più esteso di quello accordato agli altri inclusi in questo nuovo elenco, dopo il precedente del quinto canto (Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei). Ciò conferisce più risalto all'ingiustizia che l'innocente cortigiano del re di Francia subì in vita; ma così l'A. può anche inviare dall'esilio un monito di castigo divino ai suoi nemici. Questi versi, perciò, rendono più chiara l'intenzione autobiografica del poeta. Essi, introducendoci nell'ambiente delle corti regie, e presentando un'altra vittima dell'invidia che vi regna, fanno rea una donna, Maria di Brabante, che fu sicuramente intrigata col Consiglio, in quanto sposa di Filippo III l'Ardito. Converterà dedurne, allora, che per Dante l'imputazione mossa a Piero non riguardò, come generalmente si crede, atti privati (il tentativo di sedurre Maria), ma il suo ufficio di Consigliere: colpito a torto per il "ben fare", con l'accusa ingiusta di infedeltà al suo signore, che a quel tempo era in guerra con Alfonso X di Castiglia. Avrebbe tenuto rapporti segreti con quest'ultimo. Del molto o poco che ne se diceva in Firenze ancora nei

17 In *Cron.* VIII, 10, come è noto, Giovanni Villani lo dice maestro «in sapere guidare e reggere la nostra repubblica».

18 Da notare che l'inciso *com'e' dicea* (*Purg.* VI, 21) porta a dedurre più cose abbastanza in chiave: 1) il pellegrino s'arma d'ogni pazienza, ascolta ogni racconto, anche quelli che non toccano le opere di misericordia; 2) giacché a parlare è un'anima salva e dunque non più capace di menzogna, apprendiamo che anche per questo consigliere la nomea diffusa in terra è ingiustamente denigratoria; 3) come Ciacco, Pier de la Vigna, Manfredi e Sapia – e altri ancora, tra cui i tre Fiorentini sodomiti, ma da vivi «onorati» per la loro *ovra* indubitabilmente civile (e non solo letteraria o privata; cfr. *Inf.* XVI, 58-60: «Di vostra terra sono, e sempre mai / l'*ovra* di voi e li onorati nomi / con affezion ritrassi e ascoltai») – Pier da la Broccia tiene molto al ristoro della propria memoria, che giace per i colpi dell'invidia; 4) il termine "fama" può dirsi impiantato nella *Commedia* elettivamente per i Consiglieri, tanto da poter costituire un elemento spia per la determinazione della politicità de personaggi, con relative benemerenze e colpe. Così anche altri, in primo luogo il *fare* (specie se preceduto da *ben*: *ben far*, *ben fare*: esemplare, e ci torneremo, il *ben far* di *Inf.* XV, 64, ma anche quello di *Inf.* VI, 81, simmetrico all'altro di *Par.* VI, 132; cfr. inoltre il *bene ovrar* di *Par.* XVII, 141, e il *bene operar* di *Par.* XX, 59), e i contigui *opra*, *opera*, *operar*, *ovra*, *ovrar*, ma anche *giusto*, *ingegno*, *arte*, e *saggio*, *savio*, *senno*, *onore* (parole, scopriremo, agganciabili al *sen* e all'*ensenhamen d'onor* provenzali e sordelliani), *conforto-i*, ecc.

primi decenni del secolo (Maria morì nel 1321), degno di ascolto è quanto riferisce Benvenuto, con parole che evocano un altro Piero, quello diletto da Federico II: «concepit grave odium contra eum quem vir suus tantum diligebat»<sup>19</sup>.

4. Ci sono ora gli elementi chiave per un approccio più corretto alle terzine che ritraggono Sordello. Si noterà come l'emistichio *inverso noi riguarda*, nel riferire il primo gesto di Sordello personaggio, comunichi l'idea di un carattere non indifferente all'esterno. Egli è interessato a quelli che vengono, come a valutarne la condotta: un *fare*, si direbbe, un po' da guardiano e un po' da giudice, quale è ricavabile dagli etimi di *sguardando* (v. 65), che significano la guardia-custodia-tutela-vedetta. Non a caso le parole con cui dopo l'abbraccio egli riprende il dialogo con Virgilio, «Voi, chi siete?» (*Purg.* VII, 3), sono identiche a quelle che il custode del Purgatorio, Catone, ha rivolto ai due pellegrini: «Chi siete voi...?» (*Purg.* I, 40). Si avverte già un che di preludente a quello che sarà il suo compito: condurli, far conoscere loro l'identità degli ospiti della valletta amena, e giudicare –

---

19 Che poi Pier da la Broccia sia l'ultimo ad essere accolto in questa nominatio di preganti, tutti – ridiciamolo – uomini di giustizia, di governo e di corte, è fatto che dà credito definitivo alla tesi d'un preludio al prossimo incontro: il pellegrino l'avrà con uno spirito, Sordello, affiancabile a Piero e agli altri che lo precedono in quanto collega, da vivo, nel ruolo di Consigliere. A tale ambito virtuoso – ma in diverbio con Maria di Brabante, pessima consigliera in quanto rosa da invidia – potrà accedere la stessa Cunizza da Romano, che l'A. colloca in Paradiso nel cielo di Venere. Donna anch'essa di corte, Cunizza progettò col fratello Ezzelino le proprie nozze diplomatiche (spinta – a quel che se ne tramanda – dal desiderio di metter pace tra famiglie ostili) con Rizzardo di San Bonifacio, signore di Verona; e quando questo progetto si rivelò irrealizzabile risolse di tornare in patria per ratto di Sordello. Un primo indizio della sua vocazione al civil negozio è l'avvento, nel profilo che di lei l'A. traccia a *Par.* IX, 22 sgg., del sintagma *ben far*, che – s'è avvertito – nella *Commedia* sopraggiunge ogni qualvolta la materia diviene apertamente "pubblica", così implicando l'ingegno e la rettitudine del Consigliere. E cade anche la difficoltà che si prova a tollerare la sua giacenza nel contesto della terzina: «Onde la luce che m'era ancor nova, / del suo profondo, ond'ella pria cantava, / seguetta come a cui di *ben far* giova». Si può inoltre aggiungere la constatazione che le parole da lei pronunziate sono di giudizio etico-politico lungo tutto l'arco dei versi, e con rimando finale, e solenne, alla giustizia di Dio, di cui quella umana è riflesso; e che le prime implicano proprio la serva Italia dei vv. 76 sgg.: «In quella parte de la terra prava / italica...» (*Par.* IX, 25 sgg.). Alla difesa del valore della giustizia, in quel che è compagna della carità, appaiono improntati, a quanto sembra, anche i due soli reperti che di Cunizza recano notizia, l'atto di liberazione degli uomini di masnada (1 aprile 1265) e il testamento a favore dei nipoti (10 giugno 1279): anche se, dicono alcuni, si trattò di scelte ghibelline contro la parte guelfa. Ma è palese che Dante la propone, al contrario, come donna capace di sentenze imparziali, quando le fa prevedere il castigo del prete cortese, Alessandro Novello, proprio per il suo «mostrarsi di parte» (*Par.* IX, 58-59).

cosa a cui Dante stesso, più innanzi e in un canto parallelo, verrà chiamato da Giustiniano (*Par.* VI, 97) – l'*opera* dei responsabili del governo in terra, del passato, dell'oggi e del domani. Un profilo tutto *in bono*, di guida appunto, attesta anche il verso che segue: *quella ne 'segnerà la via più tosta...* Perché nell'affermazione tanta fiducia di riscontro positivo? Virgilio, dobbiamo ritenere, s'è accorto che ha dinanzi un'anima non svagata: dallo sguardo proprio di chi conosce e forse veglia sui luoghi. Ma è lo *'nsegnerà* che – a tirare le somme di quanto è fin qui venuto a giorno – svetta più d'ogni altra cellula linguistica. La scelta e la sede di questa voce verbale sono con evidenza calcolate: esitiamo sempre meno ad affermare che essa ventila una prerogativa – il sapere-sapienza-saviezza – propria d'un ufficio, quello del Consiglio, nel quale il personaggio avvistato, Sordello, si guadagnò al mondo onore e fama.

Dallo spoglio degli impieghi che l'"insegnare" ha nella *Commedia* abbiamo estratto poco fa un dato già di per sé indicativo: nel più dei casi (tre su cinque) l'"insegnare" riguarda la sfera civile-politica, ed ha rapporto stretto col consiglio e col governo; e nell'ultimo – che cade nel *Purgatorio* all'incontro con Umberto Aldobrandeschi – implica quanto meno i luoghi deputati del consigliare, e alla lettera il tema della "guida" per la strada migliore: mansione che con evidenza entra nel circolo metaforico del consiglio. Ma anche più illuminante, e d'una significatività ineludibile, è che il verbo compaia per la prima volta nel sesto dell'*Inferno*, cioè a capo della terna dei canti cosiddetti "politici", e nel particolare chiami in causa un dannato, Ciacco, che consigliere non può non essere. Ciò non soltanto perché tale lo dicono i primi commentatori, ma anche per quanto si deduce dal colloquio che con lui intrattiene il venuto da Firenze in cerca di lumi sulle condizioni della sua città, nella quale egli è stato attivo come Consigliere, e sta per esserlo come Priore (giugno 1300). Troppa è la gravità delle cose, e tutte "pubbliche", domandate a Ciacco: come pensare che a dirne e a farne giudizio valga un ghiottone qualsiasi?<sup>20</sup> E se tale e non altro Ciacco fosse, per quali imprese mai chiederebbe d'essere recato alla *mente altrui* (*Inf.* VI, 88-89)? Senza contare che, a pregare Dante pellegrino affinché rinfreschi la loro memoria tra i vivi, sono i

---

20 Faccio parziale ammenda di come chiosai a riguardo, influenzato dalle note tradizionali, in *Un nuovo Dante. Il realismo teologico dell'«Inferno»*, Atripalda, Il Calamaio 1994, p. 97. Purtroppo la "estraneità" di Ciacco alla sfera "pubblica" è pregiudizio in cui incorre la generalità dei critici. Cfr. da ultimo Fernando Salsano, *Lecturae Dantis*, Ravenna, Longo Editore 2003, p. 35: ci sarebbe «decadimento della verità poetica del personaggio Ciacco» per «dislivello e sproporzione tra l'importanza dell'argomento e la modestia e l'estraneità dell'informatore».

Consiglieri più di tutti. Ma poi non è arduo ammettere che senza un fine “segnaletico” lo *‘nsegnni*, preso come puro addendo insieme al *più parlar*, costituirebbe una inspiegabile eccezione alla regola della stringatezza che il poeta osserva sempre nella *Commedia*, conforme a uno dei canoni primari della sua poetica, il *breve loqui*:

Ed io a lui: «ancor vo’ che mi *‘nsegnni*,  
e che di più parlar mi facci dono.  
Farinata e ‘l Tegghiaio, che fuor sì degni,  
Iacopo Rusticucci, Arrigo e ‘l Mosca,  
e li altri che a *ben far* puoser li *‘nsegnni*,  
dimmi ove sono... ».

(vv. 77 e sgg.)

Abbiamo già sottolineato la valenza che nel passo ha il riferimento al “ben fare”. Né ci è parso un caso che la seconda occorrenza dell’*“insegnare”* si riscontri per un altro *savio*, Brunetto Latini: *m’‘nsegnavate come l’uom s’eterna...*<sup>21</sup>. Ma nella dimostrazione della volontarietà di questi raccordi intratestuali un dato risolutivo giunge dalla disamina del terzo impiego dell’*“insegnare”* nella *Commedia*. Lo si coglie – com’era prevedibile – tutto e manifestamente saldato al Consiglio e al *fare*, e per un altro uomo di sapienza, ingegno ed arte, Guido da Montefeltro (*Inf.* XXVII, vv. 100-102):

E’ poi mi disse: «Tuo cuor non sospetti;  
finor t’assolvo, e tu m’*insegna fare*  
sì come Penestrino in terra getti».

E qui si vede come Dante autore, se ancora avessimo dubbi sull’equivalenza da lui posta tra l’insegnare e il consigliare, la ponga espressamente, e due volte. Dapprima a v. 98 (non senza l’avviso che la navigazione è nel militare), poi a v. 116. Diventa così naturale disporsi all’accoglienza dell’enunciato in parola: che l’*“insegnamento”* – declinato com’è apparso sempre in accezione consiliare – riemerge adesso, nell’incontro con Sordello, per la quarta volta, che è la prima nel

---

21 Nell’episodio, si rammenterà, il *ben far* (*Inf.* XV, 64) – che nella *Commedia* come nell’opera di Sordello e di Brunetto (non esclusa la *Rettorica*) attrae di regola, oltre al “consiglio”, il “senno” e l’amore della giustizia – è dichiarativo dell’*opera* di Dante nella propria città, e dell’*ingegno* ricevuto dalla *stella* e dal *cielo* (vv. 55-60). È un tema votato a riemergere proprio *in limine* all’incontro con Ulisse, uno dei prototipi del Consiglio, ancorché fraudolento: «e più lo *‘ngegno* affreno ch’i’ non soglio, / perché non corra che virtù nol guidi; / sì che, se *stella* bona o miglior cosa / m’ha dato ‘l ben, ch’io stesso nol m’invidi» (*Inf.* XXVI, 21-24).



*Purgatorio*, non solo a formare un parallelismo con l'impiego di partenza ch'è nel VI dell'*Inferno*, ma anche a connotare con precisione l'incontrato, in quel che fu autore dell'*Ensenhamen d'onor*, cioè di un poemetto in cui egli si fece "insegnante" del ben fare e d'un galateo cortese tutto fondato sul saggio "consiglio"<sup>22</sup>.

5. Quanto s'è finora accertato invoglia a una glossa più coerente dello *altera* e del *disdegnosa* che seguono a v. 62. Il primo è traducibile: con viso non basso. Ciò denota insieme dignità e vigilanza all'esterno. È una delle tante voci *bipartitae*, cioè di duplice ed opposto valore (come il *disdegnosa* con cui è unito), sparse nel Poema; questo si evince dall'altro (e ultimo) impiego che l'A. ne fa, a *Purg.* XII, 70, dove ha con certezza significato *in malo*: «Or superbite, e via col viso *altero*». A me sembra evidente che qui per Sordello deponga *in bono*: nel solco, per intenderci, del «giusto *disdegno*» di *Par.* XVI, 137. Ma esso incorpora anche l'*ira*, ch'è pregio (l'*ira bona*) o limite (l'*ira mala* di *Purg.* XVII, 69) dei consiglieri come dei principi. Così nel *Tesoretto* del Latini: «cui l'*ira* dà di piglio, / perde *senno e consiglio*» (vv. 2681-2682). Sordello perciò si fa accostare a Marco Lombardo, che è penitente d'*ira*, e presenza non meno grande al centro del Poema: secondo enigma ancora più "forte", a cui – sciolto questo – anche cercheremo di accostarci. Intanto è da convocare il poeta stesso (cfr. il *Marco mio* di *Purg.* XVI, 130), consigliere in Firenze; e la memoria torna ai versi con cui Virgilio lo apostrofa in *Inferno*, e – si badi – tra gli Iracondi, a sottolineare il suo *dritto zelo* verso Filippo Argenti: «'Alma *sdegnosa*...!» (*Inf.* VIII, 44). Potremmo addurre, a prova, il «*disdegnoso* gusto» di Pier de la Vigna, consigliere di Federico II (*Inf.* XIII, 70), ma anche il «quasi *sdegnoso*» di Farinata (*Inf.* X, 41), dove si intravede il rapporto dell'*ira* con la superbia, e insieme un elemento di consenso alla definizione di Sordello come il Farinata del *Purgatorio*: purché la si ponga nel segno del "consiglio". Non a caso all'incontro che Dante personaggio ha col *magnanimo* ghibellino, tra gli Eresiarchi, Dante autore pone (ed è cosa, a mia scienza, non ancora emersa) ben tre riferimenti al "consiglio"<sup>23</sup>. Del resto, a chi guardi con attenzione alla lingua con cui è costruito quel canto, non sfuggirà la tematizzazione che in esso fin dal principio

22 Del resto l'equazione insegnare-consigliare è corrente nella trattatistica medievale del buon governo. La si incontra, ad esempio, in Brunetto Latini, e in un capitolo che tratta espressamente *De' Consiglieri*: «si puote assai bene intendere che la rettorica di Tullio non è pure ad *insegnare* piategiare alle corti di ragione [...]. Et bene è vero che llo '*nsegnamento* ch'è scritto inn adietro pare che ssia molto intorno quelle vicende che sono in tencione».

23 Cfr. vv. 84, 87, 91-92.

l'A. fa del "parlare" (che vi ricorre, con «parola», cinque volte), fin dal principio. Stiamo avvicinando uno dei temi lunghi della *Commedia*: basti qui dire che esso emerge, all'insegna del *breviloquium* (*Inf.* X, 39, *Inf.* XIII, 93, *Purg.* XIII, 78, ecc.) o dell'arresto brusco della locuzione (*Inf.* VI, 90, *Inf.* X, 120-121, *Inf.* XV, 119-121, *Purg.* XVI, 145, ecc.), tutte le volte che i personaggi sono in odore di Consiglio, o in fama sicura di tale ufficio. Inutile dire quanto tornasse utile l'accortezza della parola nei Consigli cittadini, nei quali era «la somma del potere»<sup>24</sup>. Ciò considerato, non è da escludere che nel *disdegnosa* circoli come un'eco del *Planh* per la morte di ser Blacatz: opera in cui la *vituperatio* dei potenti della terra è fatta con piglio fin troppo energico e libero. E infine appare citato, a ben vedere, anche il Sordello dell'*Ensenhamen d'onor*, che con ogni probabilità suggerisce parecchio delle linee di struttura nonché delle parole con cui l'A. narra l'incontro in Inferno con Filippo Argenti. L'abbraccio e la lode di Virgilio al suo discepolo perché, *alma sdegnosa*, ha maltrattato l'iracondo giungono al primo gusto inattesi, per non dire spropositati. Le cose si chiariscono quando ci si rifaccia alla spiegazione che il duca dà della condotta "orgogliosa" che l'Argenti tenne da vivo (cfr. *Inf.* VIII, 46-47: «'Quei fu al mondo persona orgogliosa: / bontà non è che sua memoria fregi'»), e subito dopo a quel che Sordello dice dell'orgoglio<sup>25</sup>

per qu'esser deu pels bos fugitz  
 ergoillz, qu'es de totz mals razitz;  
 qu'ergoillz non a mas contra ergoill  
 null loc, qu'autres dregs non l'acoill;  
 [...]  
 quar s'unas oms autre desmesura  
 per orgoill, non passa dreitura  
 lo desmesuratz, si.s n'ergoilla  
 ni fai tan que l'autres s'en doilla.

(Quindi deve essere fuggito dai buoni l'orgoglio, che è radice di tutti i mali: giacché l'orgoglio non trova posto – ossia non si deve convenientemente usare – se non contro l'orgoglio [...]. Infatti se un uomo tratta male un altro per orgoglio, colui che è trattato male non offende la giustizia se si inorgoglisce e fa tanto che l'altro se ne dolga).

24 Così GENO PAMPALONI, in *E.D.*, s. v. 'Consiglio del capitano del popolo', II, Roma 1970, p. 162. Cfr. AVERSANO, *Brunetto Latini sbrigativo? Macché*, «Agire», XXXII, 18 luglio 2004, p. 8.

<sup>25</sup> XLIII, 1057-1066, ed. e trad. Boni.

Dunque non ha sbagliato, alla luce di queste sentenze, Dante personaggio ad opporre il proprio "orgoglio" a quello dell'Argenti e poi a fare in modo (dicendosi vago di vederlo *attuffare* nel fango) che se ne dolga (*Inf.* VIII, 52 sgg.): atto di giustizia. E Dante autore ha forse accolto anche l'antitesi tra la *bontà* e l'orgoglio, che per Sordello «esser deu pels *bos figitz*»<sup>26</sup>.

6. Il tratto più inciso della raffigurazione di Sordello, ad ogni modo, è per comune sentire nel verso che ne scolpisce l'apparenza leonina: *a guisa di leon quando si posa* (v. 66). I dantisti non hanno mancato di censire l'incrocio con *Gen.* XLIX, 9, dove a "posare" come un leone è Giuda, secondo che dice suo padre Giacobbe: «*requiescens accubuisti ut leo*». Ma anche qui, come di regola nel Poema, la concordanza col testo sacro non è frutto di memoria inconsapevole, né di puri intenti formali. Essa rientra, invece, nel programma di poetica «obbligata» alla Bibbia da cui nasce l'intero fondamento strutturale della *Commedia*. La prova della volontarietà della citazione è ricavabile, come altre volte, dalla consultazione del *medium* che si estende tra il Poema e la Scrittura, costituito dal commento che di essa fanno i Padri e i teologi medievali. Per tale via si constata, peraltro, che il calco biblico svolge anche la funzione di esporre gli obiettivi tematici che l'A. vuol raggiungere: l'omologia dei vocaboli comporta anche quella dei temi, a cominciare da questi versi fino al termine del canto. Nell'*Expositio in Genesim* di san Bruno (che accoglie e trasmette, non sfugga, quanto in proposito gli giunge dalla tradizione esegetica) il riposo leonino di Giuda è interpretato, infatti, come potenza e volontà di mantenere la *pace* e di custodire la *legge*:

Requieuit ut leo, quia quamdiu *legem* sibi datam custodivit,  
omnes eius *quietem et pacem* perturbare, sibique bellum movere  
timebant (*PL* CLXIV, 43).

Sordello da Goito, dunque, col suo "posare" – un concetto che in *Conv.* IV, IV, 4 ha una doppia espressione, e, si badi, entrambe le volte in legame stretto col motivo della *pace* (il monarca deve tenere contenti i regni «sì che *pace* intra loro sia, ne la quale *si posino* le cittadi, e in questa *posa* le vicinanze s'amino») – ci viene consegnato come un *novus* Giuda, del quale replica a distanza di secoli la fisionomia etico-civile,

---

<sup>26</sup> Non meno orientanti sono gli altri dati ricavabili dall'analisi dei versi che offrono il tondo di Sordello. Ricorre qui per la prima volta nella *Commedia*, ad es., il termine 'accoglienze': anch'esso frequente, e tematico, nella poesia di Sordello (cfr. il *ben acuilenz* di XLIII, 191, o il *gen acuilir* di XLIII, 576).

che si esprime con pari intensità nell'*operari* dell'uomo come del poeta. Siamo finanche indotti a credere che dal passo del *Genesi* discenda un che delle movenze stesse con cui egli si atteggia al primo incontro coi due pellegrini; nello *altera e disdegnosa*, come nell'onestà e poi nella gentilezza, sono riconoscibili i caratteri "naturali" della *dignità* e dell'*onore regio* che l'erede di Giacobbe trasmette al suo popolo, così come S. Bruno li esplicita dal «non auferetur sceptrum de Iuda»: *dignitas tamen et honor regius, quasi quiddam naturale et haereditarium in hac tribu permanebat* (PL CLXIV, 43).

A questo punto si fa lecito, mi sembra, avanzare un giudizio completamente diverso sul principio che qui informa l'organizzazione testuale, e capovolgere la sentenza che ancora circola in molti commenti. Una volta individuato, cioè, il modello sacro che l'A. ha preso in riferimento, viene a chiarezza anche lo schema compositivo da lui scelto. E cade ogni ragione di dolersi che l'invettiva lanciata all'istante contro l'Italia serva e ostello di dolore, e quant'altro essa trascina, arrivi senza preannunzi, cogliendo il nostro orecchio impreparato. L'invettiva (ma essa, a tener conto del modello principale che l'A. utilizza, Geremia, è anche una *lamentatio*, analoga al *planh* provenzale, il genere in cui rientra l'opera più nota di Sordello, il *Compianto in morte di ser Blacatz*) giunge invece in perfetta sintonia col "posare" e col "surgere" del Goitese, e con la pronunzia ch'egli fa del proprio nome. Quest'anima così pronta a festeggiare il concittadino Virgilio, in quella che è fatta portatrice degli stessi valori della pace e della giustizia difesi dal re Giuda, fornisce per così dire il piedistallo da cui può scattare il dissenso dell'*auctor* con grido di sdegno e di dolore. Egli con premeditazione, dunque, mette di cozzo il tale comportamento del Mantovano con quello dei vivi d'Italia. Il primo è esemplare della pace e dell'amor patrio, il secondo dell'inimicizia reciproca che genera uno stato perenne di guerra: *ed ora in te non stanno senza guerra / li vivi tuoi...* (vv. 82-83).

Non passi inosservato il fatto che l'A. aggiunge immediatamente – perché non insorgano equivoci e la sua logica compositiva divenga al tutto esplicita – che nella geografia della penisola non c'è più alcuna parte che «di *pace* gode». Salta in evidenza, allora, l'idea motrice dell'intera sequela di apostrofi e di esclamazioni, che occupa tutta la seconda parte del canto: radicata nel Libro divino, quell'idea è fatta correre – sempre ad esso stretta nelle opzioni di contenuto come di lingua e di stile – sui binari tematici dell'*amore*, della *pace* e della *giustizia*, in un "legato" ottenuto mediante una successione di immagini, concetti e vocaboli che li richiamano senza fiato.

Questa interpretazione guadagna altre conferme quando si rifaccia

il tragitto *intratestuale*, e si riprenda il *topos* critico del parallelismo con i sesthi canti dell'*Inferno* e del *Paradiso*. Si potrà facilmente vedere, adesso, come proprio sul tema del "governo" e sui tasti dolorosi dell'assenza di pietà, di pace e di giustizia Dante personaggio batta con ostinazione allorché interroga Ciaccio. La sequenza di *Inf.* VI, 58-87 non è affatto «una digressione» inserita «non senza qualche sforzo nella trama narrativa», che viene «svolta poi in forme piuttosto schematiche e astratte», e che «non riesce a diventare, come accadrà in altri episodi famosi, un elemento vivo e necessario della situazione poetica» (così – e quanto ingiustamente! – Sapegno nel suo *Commento*: ma con lui tanti altri). Quei trenta versi determinano, al contrario, uno dei pilastri su cui poggia l'architettura della *Commedia*, e forse tra i primi anche in ordine alla sua ideazione-composizione. Le domande rivolte a Ciaccio, il cui *affanno* pesa al viatore fino alle lacrime, ci immettono nel vivo di una storia dolorosamente vissuta: riguardano – e l'una dopo l'altra – il passato politico non lontano di Firenze, dai tempi di Farinata fino a quelli del Mosca, ma innanzitutto il presente che n'è scorso: la città *partita*, assalita da *Discordia*, privata della solidarietà reciproca e della pace, e lo stato di ingiustizia e di illegalità in cui versa (*Inf.* VI, 61-63). Così ci orientiamo a credere che l'uno dei *due* che *non vi sono intesi* (*Inf.* VI, 73) sia Dante oratore nei Consigli cittadini, che, come dovrebbe ogni eletto a questa carica, ama la giustizia e la pace: in antagonismo pubblico (non è in segreto o in privato, infatti, che i giusti vogliono essere «intesi»), con i suoi avversari politici, che, come i tiranni di Romagna e i loro Consiglieri (*Inf.* XXVII, 37-39), hanno in cuore sempre la guerra. Del resto è acclarato che l'elezione di Dante a *priore* dipese dalla fiducia che si riponeva in lui: venuto in fama di paladino della libertà di Firenze all'esterno, e della concordia al suo interno, gli toccò emettere un provvedimento di confino per i capi più accesi dell'una e dell'altra parte, amici inclusi. Nessuna meraviglia, dunque, che la stessa tematica si riscontra nel VI del *Paradiso* con l'*excursus* di Giustiniano (non a caso nominato proprio in questo canto del *Purgatorio*, a v. 89)<sup>27</sup>.

---

27 La menzione di Costantino e del suo "cedere" Roma a Silvestro II («Poscia che Costantin l'aquila volse...») dichiara di colpo la "divisione": proprio come i sesthi canti delle prime due Cantiche, che hanno al verso iniziale l'uno il "ritorno" della mente dopo la partenza-separazione dal corpo, l'altro la "partenza" del gioco della zara. Dei fili che intercorrono tra questi canti della *Commedia*, il più robusto viene a risultare, perciò, quello che lega le figure di Ciaccio, Sordello e Romeo di Villanova (in quanto – riaffermiamolo – tutti e tre classificabili come uomini di corte e di consiglio), ed essi col poeta, in quel che fu consigliere in Firenze, e con Brunetto Latini, che in questo ruolo lo precedette e gli fece da "insegnante" (*Inf.* XV, 85): se non anche, vedremo, con Virgilio. Da aggiungere che le carte storiche documentano indiscutibilmente la "colleganza"

A compiere il giro dei significati che il paragone con Giuda veicola si noterà che l'emistichio *a guisa di leon* sembra ricalcare l'*ab semblan de leon* con cui Sordello poeta chiude, in proverbio che dà del coniglio, il secondo sirventese contro Peire Bremon Ricas Novas: «'Cor de conil *ab semblan de leon*» (XXIV, 48). L'ipotesi trova esca, oltre che nella taccia continua di viltà-infedeltà che egli muove all'avversario, nel ritorno in Dante dell'immagine del leone come simbolo di coraggio e di lealtà (e non di infernalità, come ad alcuni è parso, per via del *leone* di *Inf.* I, 45-48) anche nell'episodio di Guido da Montefeltro, e dunque nuovamente in tema di "consiglio": «l'opere mie / non furon *leonine*, ma di volpe» (*Inf.* XXVII, 74-75). E non a torto s'è pensato, in proposito<sup>28</sup>, alla dipendenza da un luogo di Beltram dal Bornio.

7. Anche il passo in cui Sordello esce di silenzio ha pieghe e rughe indirizzanti: *ma di nostro paese e de la vita / c'inchiese* (vv. 70-7). Dei due viaggiatori che avanzano, a lui interessa la provenienza, non l'identità: che sarà chiesta dopo (*Purg.* VII, 3), e, parrebbe, un poco con lo spirito stesso di Catone. Il «'Chi siete voi, che...?» di *Purg.* I, 40 va inteso nel senso di «Chi pensate di essere voi, che». Lo prova questo: all'Uticense Virgilio tace il nome suo e di Dante, e al compatriota svela la propria identità in quanto quegli ha detto *Io son Sordello*; e ugualmente evita di pronunciare il nome del suo discepolo<sup>29</sup>. Si può

---

stretta, nel ruolo di Consigliere, di Sordello con Romeo di Villanova. Non è vero perciò quel che più volte si dice, che qui l'A., non avendo più da insinuare – come ha fatto proponendosi per bocca di Ciacco tra i due *giusti* non ascoltati – che Firenze potrebbe trovare pace affidandosi alla sua *saviezza* di Consigliere, si renda perciò libero di denunziare i mali che affliggono l'umanità. Ora Dante (autore, non personaggio) si proietta con la speranza nel Consiglio d'una corte ch'è la più grande, quella del «romano principe», dove si gioca il destino di tutti i popoli.

28 Cfr. ELIZABETH SCHULZE-BUSACKER, *Sordello, poète didactique*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi su Sordello da Goito», Goito-Mantova 1997, «Cultura Neolatina», LX, 2000, fasc. 1-2, p. 204.

29 L'accostamento all'Uticense, d'altra parte, sembra trarre conforto anche dalla recente indicazione d'un Sordello legato alla «tradition gnomique et parémiologique», che conosce ed imita i medievali *Disticha Catonis* (cfr. SCHULZE-BUSACKER, *Sordello*, cit., p. 191 e passim), opera, aggiungiamo noi, nota anche a Dante. Accoglibile pure l'ipotesi conclusiva che il poeta raggiunga nelle sue ultime cose lo stadio d'una «réflexion sincère et de toute évidence aussi personnelle sur le concept de l'honneur et du statut moral de l'honnête homme en ce milieu du XIIIe siècle»; e che così un semplice registro retorico in Sordello divenga «signe d'un processus intellectuel qui me semble avoir impressionné à juste titre les intellectuels et les littéraires des générations à venir, surtout en Italie» (ivi, p. 205). E qui il nome di Dante è, bisogna credere, il primo da sottintendere, anche se l'Autrice disavverte il passo logico, e non cronologico, che – carte alla mano – il Sordello dantesco compie: dall'uomo «onesto» (e, aggiungiamo, «amoroso») al saggio Consigliere di corte.

concludere che, a differenza degli spiriti *per forza morti* da poco lasciati, i quali badano a sé e alle rispettive famiglie, Sordello ami piuttosto sapere del mondo: al modo degli altri Consiglieri del Poema, che, tutti interessati alla sopravvivenza della loro fama o allo stato dei paesi (di pace o di guerra), attraggono l'attenzione del venuto dalla terra (Ciacco, Farinata, Brunetto Latini), o addirittura lo rincorrono temendo di non raggiungerlo (i tre Fiorentini, Guido da Montefeltro); e che così l'A. annunzi un personaggio decisamente votato al "pubblico". Ed è spiegazione che può far corpo con le altre sopra avanzate: che con l'"inchiedere" voglia accertarsi se coloro che gli sono venuti incontro siano degni di accedere alla valletta dei Principi, e se colui che parla sia di Mantova.

Il fare distaccato che Sordello mostra dappprincipio viene a dissolversi per effetto di un'unica parola, *Mantua*:

[...] e 'l dolce duca incominciava:  
«Mantua...», e l'ombra tutta in sé romita  
surse ver' lui del loco ove pria stava  
dicendo: «O Mantoano...»  
(*Purg.* VI, 72 sgg.)

Il divario così netto fra lo stato di riposo e il pronto levarsi è forse suggerito – oltre che dalla ragione estetica – dal «quis suscitabit eum» di *Gen.* XLIX, 9 sgg., cit.<sup>30</sup>. Ma può entrarci anche dell'altro: la saggezza del Consigliere. Viene a mente il sintagma che ricorre per Virgilio a *Purg.* XIII, 75: *consiglio saggio*<sup>31</sup>. Ed egli, prima di ritirarsi dalla ribalta, specifica il proprio compito in quel che ha condotto il discepolo *con ingegno e con arte* (*Purg.* XXVII, 130), vale a dire con le qualità di cui ha bisogno colui che consiglia. Né osta la classifica di "poeta" che di lui s'incontra a *Inf.* I, 73: Dante concepisce l'ufficio della grande poesia sempre in termini operativi, etici e civili. La lega, infatti, subito alla giustizia («'Poeta fui, e cantai di quel *giusto* / figliuol d'Anchise...»); e prima di ribadire che Virgilio fu *poeta*, e dei sommi, ritiene utile spiegare il vocabolo. Esso è certo, come poi dirà, il «nome che più dura e più onora» (*Purg.* XXI, 85), ma non nel senso che definisce un ruolo contenibile nei limiti "estetici". È implicato, invece, il "parlare",

30 San Bruno dice che il leone «a voce parentis a somno excitatur»; e che Giuda *spiritualiter* va inteso come Cristo, risuscitato dal Padre (*PL* CLXIV, 43-44). Virgilio, che col solo *Mantua* induce Sordello a *surgere*, ben regge la stregua di padre suo: paternità anch'essa spirituale, fondata sulla provenienza dallo stesso luogo e sulla comunanza della lingua, successivamente evocata a gloria del Mantovano (*Purg.* VII, 16 sgg.).

31 Nella *lectura* del canto XIII del *Purgatorio* sopra cit.

e cioè l'eloquenza:

«Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte,  
che spandi di *parlar* sì largo fiume?»

[...]

«O de li altri *poeti* onore e lume...»  
(*Inf.* I, 79 sgg.)

Tasto che poi l'A. significativamente ritocca a *Inf.* II, 67 («Or movi, e con la tua *parola ornata*...») e a *Inf.* II, 113-114: «...fidandomi del tuo *parlare* onesto, / che onora te e quei ch'udito l'hanno...»). Sono versi mal recepibili quando non li si rapporti al concetto medievale della retorica<sup>32</sup>. Né va trascurato quanto Brunetto Latini nella sua *Rettorica* scrive dell'eloquenza, facendola consistere nel saper “parlare”, e sempre legandola alla sapienza e alla giustizia, e perciò al “consiglio”, all’“insegnamento”, al *ben fare* e a ideali di pace, di amore e di concordia tra gli uomini e le città:

Furono li uomini raunati et *insegnati* di *ben fare* e d'*amarsi insieme* (si ricordi il *la gente quanto s'ama* di *Purg.* VI, 115), e però fecero cittadi e ville; e poi che le cittadi furono fatte impresero ad avere fede [...]. Sì come detto dinanzi Tullio medesimo dice in un altro libro *delli offici* che fede è fondamento di *giustizia*, veritate in *parlare* e fermezza delle promesse [...]. E così sommatamente loda Tullio *eloquenzia* con *sapienzia* congiunta<sup>33</sup>.

Si ponga ora attenzione, per il nesso tra il parlare e il consiglio, a quel che Brunetto scrive appellandosi all'autorità di Vittorino:

Onde dice Vittorino: Se noi volemo mettere avacciamente in opera alcuna cosa nelle cittadi, sì ne conviene avere sapienzia giunta con eloquenzia, però che sapienzia sempre è tarda. Et questo appare manifestamente in alcuno savio che non sia

---

32 Basti andare, per un es., a quello che Guidotto da Bologna dice di Virgilio nel proemio del *Fiore di Rettorica*, dedicato al re Manfredi: «E come contaremo per lo 'nanzi nel versificato che fece il grande *poeta* Vergilio [...]. Il quale Vergilio si trasse tutto lo 'ntendimento de la *rettorica*, e più ne fece chiara rimostranza, sicché per lui possiamo dire che l'abbiamo (ritrovata), e conoscere la via de la ragione e la etimologia dell'arte di rettorica, in perciò che trasse il gran fascio in piccolo vilume erecollo in abreviamento» (cfr. *La prosa del Duecento* cit., p. 104). Guidotto poi dedica un intero *trattato*, il quarto, per «dar dottrina» sul *consigliare*, ancorandolo saldamente all'etica, poiché ne indica la base nella *dritta ragione* e nella capacità di «conoscere il bene dal male» (ivi, p. 128).

33 Ed. Maggini, cit., p. 26.



parlatore, dal quale se noi domandassimo uno consiglio certo nollo darebbe tosto così come se fosse bene parlante<sup>34</sup>.

E si veda più ancora questo luogo successivo:

Or dice lo sponitore che lla *civile* scienza, cioè la covernatrice delle cittadi, la quale è in *detti* si divide in due: che l'una è collite e l'altra senza lite. [...] quella ch'è senza lite si fa domandando e rispondendo, ma non per lite, ma per dare alla gente *insegnamento* e via di *ben fare*, sì come sono i detti de' *poeti* che ànno messo inn iscritta l'antiche storie, le grandi battaglie e l'altre vicende che muovono li animi a *ben fare*<sup>35</sup>.

Ma infine è della più netta indicatività il brevissimo cappello all'opera:

quando io considero li dannaggii del nostro Comune, e raccolgo nell'animo l'antiche avversitadi delle grandissime cittadi, veggio che non picciola parte di danni v'è messa per uomini molto parlanti senza sapienza<sup>36</sup>.

Par di comprendere meglio – adesso – l'affermazione di dipendenza da Virgilio per il *bello stilo* qual è in *Inf.* I, 87. Questa "bellezza", implicata col *parlar* di v. 80 e con la *parola ornata* e il *parlare onesto* di *Inf.* II, 67 e 113, ha certo a che fare con la *Rettorica*, e perciò implica l'"insegnare" e il "consigliare": dunque tutta l'*opera* del poeta teso a *ben far* in Firenze; opera d'inchiostro ma anche di parola non scritta, profusa nelle adunanze dei Consigli cittadini. E in termini eloquenziali siamo tentati di interpretare finanche la contrapposizione del romano (se non proprio ciceroniano) Marcello al «villan che parteggiando viene» (*Purg.* VI, 125-126), sia per l'inclusione nel contesto del

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 15.

<sup>35</sup> Ivi, p. 49. E certo Brunetto per questa funzione dei poeti che estrae dal modello ciceroniano non può non avere in mente prima e più degli altri l'opera di Virgilio; segnatamente l'*Eneide* (più volte citata ad esempio di perfetta retorica), ma anche le *Georgiche*, come risulta da questa regola che egli ne cava: «Quando la nostra causa ella è vile, cioè di piccolo conveniente sicché l'uditore poco cura d'intendere, allora ne conviene usare principio et in esso fare che l'uditore sia intento a le nostre parole; e questo potemo ben fare traendola di viltanza e facciendola grande et innalzandola, sì come fece Virgilio volendo trattare de l'api: 'io dicerò cose molto meravigliose e grandi delle picciole api'».

<sup>36</sup> Ivi, p. 3.

termine *tiranni*, che, come a *Inf.* XXVII, 38<sup>37</sup>, implica *ipso facto* il Consiglio, sia perché il parteggiare non può non avvalersi della parola: come anche la *tencione* lunga di *Inf.* VI, 65 (la stessa del luogo di Brunetto sui Consiglieri sopra citato), che avrà l'epilogo nella venuta al *sangue*. Il termine *villan* qui ha palesemente lo stesso valore dispregiativo che in *Par.* XVI, 56 («lo puzzo / del *villan* d'Aguglione»), e uguale riferimento alla *gens nova* di cui a *Inf.* XVI, 73 e sgg.:

«La gente nuova e i sùbiti guadagni  
orgoglio e dismisura han generata,  
Fiorenza, in te, sì che tu già ten piagni».

Per questi ultimi versi Dante fruisce – a me sembra – del passo dell'*Ensenhamen* che ha già guardato per l'orgoglio di Filippo Argenti, e ne cava non solo la coppia orgoglio-dismisura, ma anche il “pianto” e la giustizia:

quar s'uns oms autre *desmesura*  
per *orgoill*, non passa *dreitura*  
lo *desmesuratz*, si.s n'ergoilla  
ni fai tan que l'autres s'en *doilla*<sup>38</sup>.

Né è di remora il significato non deteriore che *villan* riveste a *Inf.* XXVI, 25: figura opposta di Ulisse (com'è Sordello), in quel che alla fine della giornata lavorativa (che raffigura l'esistenza terrena) torna e *si riposa* nella propria casa, emblematica di quella del Padre; laddove il consigliere fraudolento di Itaca sceglie, invece, di morire lontano dal luogo natio, non dimostrando alcuna carità di patria<sup>39</sup>.

8. Quando l'ombra tutta in sé romita si leva e dice il proprio nome, *io son Sordello* (v. 74), è come si dovesse già avere contezza di lui<sup>40</sup>. Il Goitese è classificabile a tutt'oggi appena come poeta in lingua provenzale. È questa la ragione per cui molto ancora si dibatte sul perché assurga a grado alto nella *Commedia*, con un compito di tanto rilievo, anche se temporaneo, quale è quello di guida dei due

---

37 Cfr. AVERSANO, *Dante cristiano. La 'selva', Francesca, Ulisse e la 'struttura' dell'“Inferno”*, Roma, Il Calamaio 1994, pp. 99-100. All'identificazione del *Marcel* dantesco con quello della *Pro Marcello* invogliano da una parte il *Marcellusque loquax* di Lucano (*Phars.* I, 313), dall'altra il giudizio che Cicerone ne dà di suo emulo e imitatore, e che ha séguito nella *Rettorica* di Brunetto (cit., p. 191).

38 XLIII, 1063-1066.

39 Cfr. AVERSANO, *Dante cristiano*, cit., pp. 97 sgg. e *passim*.

40 Così poi Virgilio a *Purg.* VII, 7: *io son Virgilio*.

pellegrini per un tratto non secondario dell'ascesa penitenziale. L'opzione, riepilogando, si giustifica per la china della lettura storico-filologica che Dante autore effettua della sua personalità, atteggiandolo come: 1) uomo d'animo nobile, pronto ad assecondare i moti affettuososi non per mero trasporto impulsivo, ma per retto e franco sentire civile; 2) persona *attiva* (e non già introduttiva, col suo "posare", della "negligenza" che i Principi scontano nella *lacca* remota), che concepì la vita come spesa dei talenti ricevuti, contro ogni indulgere alla pigrizia e al disimpegno; 3) poeta volto, in ognuno dei generi in cui scrisse (i *magnalia* dell'amore, delle armi e della rettitudine), alla propaganda coraggiosa dell'*opera* intesa a difendere gli ideali della gentilezza, della magnanimità, dell'onore, della giustizia e della pace; 4) ma soprattutto uomo di corte, come è detto dai primi commentatori (Lana, Ottimo, Benvenuto, ecc.), nel ruolo di consigliere savio e giusto, che si prodigò per la realizzazione di quei valori in ogni consesso a cui fu chiamato. Più d'un documento d'archivio, infatti, testimonia di Sordello come di cortigiano capace e disinteressato. È un profilo che s'incontra con il modello che di questo ruolo Dante estrae dalla Bibbia, il medesimo che egli stesso tiene a impersonare, come è deducibile dalla inserzione – accanto al *grande Assuero*, nel XVII del *Purgatorio* (e dunque al centro di tutto il Poema) – del *giusto Mardoceo* e del perfido Aman, prototipi rispettivamente del buono e del cattivo Consigliere<sup>41</sup>. Ogni volta, infatti, Sordello n'esce in fama di: a) nemico dei particolarismi e delle lotte tra vicini, e fautore di un'*auctoritas* degna di rispetto (carta del 19 novembre 1251, in cui è approvata l'energica e decisa azione politica di Carlo d'Angiò contro città e baroni ribelli); b) consigliere e mediatore preoccupato della conservazione della pace (trattato del 27 luglio 1252 per la controversia tra Carlo d'Angiò e i Marsigliesi); c) difensore dell'autonomia delle città contro i pericoli della tirannia (arbitrato del 23 dicembre 1255, tra i Marsigliesi e Barral de Baus, che rinuncia ad ogni pretesa di assoggettare Marsiglia). Anche più ricco è il catalogo degli atti relativi al suo operato precedente, in Provenza. Se ne deducono cose molto chiarificatrici: che Sordello fu, come Romeo di Villanova, familiare del conte di Provenza, *Ramondo Beringhiere* (*Par.* VI, 134), già dal 1233 e fino al 1245; che nella stessa corte servì il successore di Raimondo, Carlo I d'Angiò; che entrambi

---

41 Cfr. AVERSANO, *Dante cristiano*, cit., pp. 98-100. Cfr. anche AVERSANO, *La quinta ruota. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Tirrenia Stampatori 1988, p. 22: nel *Libro di Ester* il re Assuero, «'nimio furore accensus', nulla decide e nulla pone in opera senza aver preso consiglio dai ministri. Dante trovava nella Bibbia il galateo per il principe e per la corte: 'Interrogavit sapientes, qui ex more regio semper ei aderant, et illorum faciebat cuncta consilio' (I, 12-13)».

furono «utilizzati come consiglieri o come suoi collaboratori o suoi delegati nel disbrigo degli affari concernenti la vita politico-amministrativa della contea»<sup>42</sup>. Nei documenti citati dal Boni più volte le firme di Romeo e di Sordello risultano l'una sotto l'altra, in accordi intesi a dirimere questioni e a conciliare i litiganti<sup>43</sup>. E che Sordello avesse fama di consigliere ascoltato si appura anche da fonte indiretta: il trovatore Blocasset, nel sirventese *De guerra sui deziros*, lo prega di dissuadere Raimondo Beringhieri dal concludere la pace col conte di Tolosa<sup>44</sup>.

9. Il percorso esplicativo fin qui tenuto in ordine al cosiddetto «enigma di Sordello» può giovare d'un ultimo argomento di sostegno alla tesi che privilegia la sua fisionomia di Consigliere savio e giusto, nella quale convengono e rifulgono tutti gli altri meriti e pregi che egli poté avere. Dante, che nella *Commedia* – s'è mostrato – dà prova di conoscere l'*Ensenhamen d'onor*, poema che generalmente passa per didascalico, non ha potuto non accorgersi che esso costituisce in realtà un vero e proprio galateo del Consigliere di corte, la cui dote primaria è individuata nella saggezza: il senno (*sen*, *senh*, *senz*). Questa parola, messa per quattro volte nel prologo dell'opera (vv. 1-36), la solca tutta

---

42 Cfr. BONI, *Sordello*, Bologna, Pàtron Ed. 1970, p. XXXVII.

43 Ivi, pp. XXXVI-XLII.

44 Circa l'idea che del *Planh* Dante poté farsi, la concordanza della tematica e dello spirito anticuriali è palmare, come del coraggio e dell'indipendenza nel giudizio sull'operato dei principi; e s'è pure fatto caso che, come Sordello, Dante limita le nominazioni al numero di otto. Ma bisogna aggiungere che egli intende bene – e anche da questa visuale non può dirsi improvviso o incongruo tutto quanto l'abbraccio con Virgilio scatenato – da quale parte Sordello ebbe a schierarsi: quella dell'Imperatore e della sua sovranità su ogni altra *potestas* terrena. Egli dice di Federico II che è il primo a dover cibarsi del cuore di Blacatz, e lo riconosce «empeire de Roma», lamentando che «viu deseretatz, malgrat de sos Ties» (II, 10-11). Il termine *deseredato*, evidentemente, significherà privato d'ogni pregio e del titolo effettivo di Cesare, e così del patrimonio di Roma di cui l'Imperatore è erede. D'altronde l'esercizio dei diritti regali che a ogni investito di governo tocca, a salvaguardia del proprio onore, è tema che Sordello svolge anche altre volte. Nel noto sirventese dei «tres *deseredats*», ad es., egli non teme di dare del *salvage* al conte di Tolosa che si lascia spogliare di alcune sue terre (XX, 28). Questo motivo del buon diritto e del buon nome, così vivo in Sordello ma diffuso anche in altri autori provenzali e nell'antica lirica volgare italiana (ADOLFO GASPARY, *La scuola poetica siciliana*, Livorno 1882, pp. 101 sgg.), costituisce uno dei fulcri delle rampogne e dei sarcasmi contenuti nella seconda parte del VI del *Purgatorio*. E si noterà come Alberto tedesco venga apostrofato per diretta non una, ma quattro volte (vv. 97-117), e alla fine proprio con l'invito a riacquistare il senso della vergogna: più che la stessa Firenze, a cui sono riservate le rampogne finali. Per noi anche nel *vergognar* di v. 117, con cui è rilanciato un tema già esposto nel *vergogna* di v. 90, si sente un che del concetto che Sordello poeta esprime in un luogo dell'*Ensenhamen*: si fa tranquillamente il male perché mancano i rimproveri che ce ne fanno vergognare (vv. 1001 sgg.).

con una lista densa e continua di impieghi. Sordello la aggrega alla *dreitura* (la dantesca *drittura*), il sentimento del giusto, e ne chiarisce la doppia accezione: senno naturale e senno acquisito con l'imparare. A suo giudizio il senno rende migliore il sapere, e il sapere fa meglio valere il senno: «.l senz mellura .l saber, / e .l sabers fa.l sen melz valer»<sup>45</sup>. Ma poi non tarda a istituire l'equazione *senno-consiglio*, e il nesso consequenziale col *be far* (il ben fare dei volumi di retorica da Cicerone a Dante), soprattutto da v. 783 in poi:

De doas res l'una obs auria  
a tot om, qui *be far* volria:  
que el agues bon *sen* ades,  
o que son bon *conseill* crezes.  
[...] que.l plus savis deu a sazo  
creire son *conseill* cert e bo,  
quar es soven per fol voler  
destregz, qui.l tol sen e saber,  
e, quar non son sei *conseiller*  
destreg d'aquel voler leugier,  
lo *conseillon* saviamen,  
don fai son fatz adrezamen.

(Una di queste due cose sarebbe necessaria a ogni uomo che volesse agir bene: avere sempre buon senno, oppure credere al buon consiglio [...]). Anche il più saggio ha bisogno all'occasione di un buono e sicuro consiglio, perché è sovente dominato da un folle desiderio, che gli toglie senno e saggezza, mentre i suoi consiglieri dal momento che non sono dominati da quel desiderio sconsiderato lo consigliano saviamente, sì che egli fa rettamente ciò che vuol fare)<sup>46</sup>.

È più che probabile, allora, che la sarcastica ascrizione, in questo canto (al v. 69), del *senno* a Firenze, e con riferimento proprio al *comune incarco* e al consiglio, sia di quelle preordinate. Il termine rilancia il motivo della stoltezza dei villani che vanno a caccia di onori e ricchezze. Forse è l'*intellectus* di *Bar.* III, 14, da cui il *vedi lume* di v. 148. Ma va colto anche – nella forza con cui le tre voci, *ricca*, *pace* e *senno*, stampano il verso, e specie nell'ultima, che richiama il *consiglio* di v. 131 – lo sconforto che l'*exul inmeritus* esprime per l'inimicizia con cui

45 XLIII, 477-478, ed. Boni, cit.

46 Ed. e trad. Boni, cit.

Firenze ha risposto al suo *ben far* (*Inf.* XV, 64) di Consigliere<sup>47</sup>. Si spiega in tal modo perché il primo impiego di *senno* nella *Commedia* tocchi con decisione il poeta per la sua opera precedente: «sì ch'io fui sesto tra cotanto *senno*» (*Inf.* IV, 102); e perché a *Inf.* XVI, 39, in bocca a Iacopo Rusticucci e per la condotta di Guido Guerra (Consiglieri l'uno e l'altro) il vocabolo evochi il piano del *fare*, della politica distinta e insieme armonizzata con l'azione militare: «fece col *senno* assai e con la spada». Anche di più va rimarcato, poi, il fatto che a *Purg.* XXII, 23 il *senno* è *cotanto* anche per Stazio (attivo, si ricordi, sotto il «*buon Tito*», come Virgilio sotto il «*buono Augusto*»: bontà imparentate al *ben fare*, ed equivalenti – dicevamo – a volontà di giustizia e di pacificazione); e che a *Par.* XIII, 95 l'A. lo riproponga, per la sapienza di Salomone, come essenziale a garantire il buon governo: «chiese *senno* / a ciò che re sufficiente fosse». Ma *senno*, sapienza e consiglio implicano altresì l'arte della parola, la retorica. E tra i meriti che Dante riconosce a Sordello prima ancora di farne un personaggio di spicco nella *Commedia* è quello indicato in *De vulg. el.* I, XV, 2, di persona eloquentissima: *tantus eloquentiae vir existens, non solum in poetando, sed quomodocunque loquendo patrium vulgare deseruit*.

A Sordello è attribuita dunque con certezza – come che si voglia intendere l'“abbandono” del patrio volgare e il *quomodocunque loquendo*: che può senza difficoltà alludere anche a discorsi e arringhe, oltre che a composizioni auliche (Zingarelli) – la conoscenza magistrale dell'arte del dire e del dittare, l'*eloquentia*, la stessa di cui Brunetto Latini parla nella sua *Rettorica*, additandola come strumento indispensabile per il buon successo e il buon governo.

10. Che altro dire, pervenuta qui l'indagine? Si consideri il *sanza guerra* di v. 82. Per intendere la pregnanza del sintagma e la sua funzione dichiarativa conviene imboccare ancora una volta la strada che rileva le concordanze intratestuali. Essa conduce, non a caso, tra i

---

47 Si ricordi, della sua militanza nei pubblici uffici in Firenze, che: a) fu membro del *Consiglio speciale del capitano del popolo* dal novembre 1295 all'aprile 1296; b) nel dicembre del 1295 fu tra i savi consultati per l'elezione dei priori; c) più volte appartenne al *Consiglio dei Cento* cui toccava deliberare le spese, e quindi le direttive fondamentali della politica del Comune: sicuramente dal maggio al settembre del 1296 e del 1301; d) nel 1300 fu dei Priori (cioè di quelli che eleggevano i membri dei vari Consigli), e ambasciatore a S. Gimignano. E non meno prestigiosa fu la sua opera di consigliere dopo la “partita” da Firenze. Lo prova già la sua prima lettera, che ne evidenzia il primato intellettuale fra i componenti la «compagnia malvagia e scempia», i fuorusciti Bianchi: con la dichiarazione di ogni obbedienza a Niccolò da Prato (il *paciaro* inviato in Toscana da Benedetto XI), in nome dei valori massimi che egli inseguiva, quelli della pace e della giustizia.

Consiglieri fraudolenti puniti nell'ottava bolgia, e in un contesto dove il personaggio incontrato, Guido da Montefeltro, ha brama di avere notizie solo e subito – come qui Sordello (vv. 70-71) – di un paese e della sua *vita*, e dove Dante pellegrino così informa:

«Romagna tua non è, e non fu mai,  
 senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni...».  
 (Inf. XXVII, 37-38)

Sono gli stessi *tiranni*, con evidenza, di cui ci vien detto che le città d'Italia sono tutte piene (*Purg.* VI, 124-125), mai godendo di *pace*<sup>48</sup>.

---

48 Cfr. AVERSANO, *Dante cristiano*, cit., p. 100. S'è già rilevato che il tema della guerra e della pace nel VI del *Purgatorio* è lo stesso che contrassegna sia il VI del *Paradiso* – dove l'opera di pacificazione del *sacrosanto segno* per mano di Augusto è antipodica a quella dei Guelfi e dei Ghibellini che lo combattono o lo riducono a insegna di partito: il che significa anteporre (ed è tema forte della *Monarchia*, passato a Lorenzetti e prima ancora a Simone Martini) il privato al pubblico, il "proprio" bene (così vanno intesi il *s'appropria* di *Par.* VI, 33 e lo *appropria* di *Par.* VI, 101) a quello "comune" – sia il VI dell'*Inferno*, calato com'è al suo centro attraverso le tre domande del viatore e le risposte che Ciaccio, il consigliere goloso, gli rende (*Inf.* VI, 60-75). Ma questo balza in chiaro anche dal primo dato statistico eccezionale che dal VI dell'*Inferno* è traibile (dei molti che può vantare, e di cui ci occuperemo in altra occasione): il verbo "tornare" ha in esso il solo impiego, fra tutti quelli del Poema, in principio di verso e di canto, a riferire del ritorno della coscienza dopo la "separazione" dal corpo (per cui cfr., a *Purg.* VI, 19-20, «l'anima *divisa* / dal corpo suo»), e dunque ad annunziare di riflesso il tema del "partire", (la «città *partita*»), la *division* da cui il giglio, la moneta del suo popolo un tempo *giusto*, fu reso *vermiglio* (*Par.* XVI, 154). Nessuna sorpresa, allora, che anche il VI del *Purgatorio* proponga al suo principio – s'è accennato – il verbo "partire" («Quando *si parte* il gioco de la zara»: cfr. AVERSANO, *Le opere di misericordia*, cit., pp. 169-174), e che lo stesso capiti nel VI del *Paradiso*, che comincia col riferimento temporale della partenza-divisione – o, per dirla con *Mon.* III, X, 5, della "scissione" – dell'aquila imperiale da Roma «contr'al corso del ciel», e prosegue col riordino delle leggi, con le imprese dell'aquila di Roma che assicurò la pace (*Par.* VI, 80), e con la condanna di chi «diparte» la *giustizia* dal sacrosanto segno (*Par.* VI, 104-105). Allora neanche sarà un caso che il VI della terza Cantica termini al segno dello stesso verbo, con la "partenza" di Romeo, il consigliere *giusto*: «Indi *partissi* povero e vetusto...» (*Par.* VI, 139). Non è difficile recensire il gran numero di "partizioni" che costella i sestetti; né avvedersi infine che "partire" è il vocabolo dell'esilio, e dunque il più autobiografico del Poema, tant'è che se ne coglie replica flagrante proprio là dove il tema ha il suo punto agogico: «Qual *si parti* Ippolito d'Atene / per la spietata e perfida noverca, / tal di Fiorenza partirti conviene» (*Par.* XVII, 46-48). Dove il *partirti* dovrà prevalere, perciò, sul petrocchiano (e tradizionale) *partir ti*: cfr. AVERSANO, *Dante daccapo*, cit., p. 28.

Cresce ancora, come si vede, il numero dei dati che certificano come la centralità di Sordello nel Poema sia dovuta all'interpretazione in chiave storico-autobiografica che l'A. dà dell'uomo e della sua opera: il Goitese appare ai suoi occhi come uno dei grandi Consiglieri, che mise il dono celeste dell'*ingegno* e l'*arte* (appresa con l'esperienza dei vizi umani e del valore), in una la *sapienza*, al servizio della pace, della giustizia e della

Siamo agli antecedenti della Tirannia quale sarà effigiata nel Mal governo di Lorenzetti.

A corollario di quanto finora esperito, provo a riannotare il celebre «nave senza nocchiero in gran tempesta» (*Purg.* VI, 77). Il verso dirige la memoria innanzitutto a *Prov.* XI, 14: «ubi non est gubernator, populus corrueat». La nave è da immaginare come piena di gente che dà ordini, ma priva d'un capo a cui tutti obbediscano. È dunque già adombrata nell'assenza del nocchiero quella dell'Imperatore, come si deduce anche da *Conv.* IV, IV, 4:

perché manifestamente vedere si può che a perfezione de la universale religione de la umana specie conviene essere uno, quasi *nocchiero*, che, considerando le diverse condizioni del mondo, a li diversi e necessari uffici ordinare abbia del tutto universale e inrepugnabile officio di comandare. E questo officio per eccellenza *Imperio* è chiamato.

Questa assenza determina anche lo strapotere dei più violenti nelle città d'Italia. Certo lo *in gran tempesta*, se riportato all'altro plausibile modello sacro, introduce il *Leitmotiv* della giustizia: «Sapiens non odit mandata et iustitias, et non illidetur quasi *in procella navis*» (*Eccli.* XXXIII, 2). Ma forse qui Dante ha anche ricordo della *tempestas* ciceroniana trasposta nella *Rettorica* di Brunetto Latini. Vi si legge che «in alcuno tempo gli uomini che non erano parlatori e uomini meno che savi non usavano tramettersi nelle pubbliche vicende»; ma in seguito «i folli arditi impronti pervennero ad avere reggimento di comunanze», sicché «gli uomini d'altissimo ingegno, quasi per scampare di torbida *tempestate* in sicuro porto, così fuggendo la discordiosa e tumultuosa vita si ritrassero ad alcuno altro queto studio». Eccone poi l'"esposizione", con riferimento abbastanza palese a Firenze:

gridavano e garriano a grandi boci e non si vergognavano di mentire e dire torto palese [...] non fue meraviglia se nelle cittadi veniano *grandissime e miserissime tempestati* [...] e dice

---

concordia tra i viventi. È un concetto del governo degli uomini che si avvale del già pensato nei libri antichi e nei moderni, ma che tutto rielabora e ravviva, né rimane infondo, in un limbo di predicazione inerte. Esso rive non soltanto nella storia delle lettere. Lo si ritrova – ne abbiamo dato annuncio e ne tratteremo tra poco – nella iconografia della pace e della guerra, e delle loro conseguenze, che Ambrogio Lorenzetti ideò affrescando il Palazzo Pubblico di Siena. Ivi Sapienza, Pace, Giustizia e Concordia sono tra le Virtù necessarie ai Consiglieri della Repubblica, i quali reggono una fune *concordes*: antidoto a quella stessa *Discordia* da cui Dante pellegrino dice assalita Firenze dinanzi al Consigliere Ciacco (*Inf.* VI, 63).



‘tempestanze’ per similitudine, che sì come *nave* dimora in fortuna di mare e talvolta crescono in tanto che perisce, così dimora la cittade per le discordie.

Allora il poeta ha già in mente il «villan» che diventa “parlatore” come il Marcello ciceroniano, e le città che sono tutte piene di tiranni (vv. 124-126), passo a cui fanno seguito la *lamentatio* su Firenze e il cenno al suo popolo così bramoso di cariche pubbliche e con in sommo della bocca sempre la giustizia.

### L’ENIGMA DI MARCO LOMBARDO

1. La copia di dati e di considerazioni fin qui messa a giorno consente di essere molto più brevi nell’aggredire il secondo enigma di cui s’è detto nella *Premessa*, quello di Marco Lombardo. Tutto quanto abbiamo raccolto e ragionato di Sordello, infatti, vale anche per la presenza di Marco (ritenuta “scandalosa”) nel XVI del *Purgatorio*, canto che insieme al XVII forma, ripetiamolo, il centro della *Commedia*, numerico e ideologico insieme.

Ora né Porena<sup>49</sup>, né altri prima e dopo di lui, hanno sospettato che Marco Lombardo, proprio perché «uomo di corte», cioè consigliere, vanti tutti i requisiti che per l’addietro si son visti in Sordello. E specialmente non gli manca quello che per Dante costituisce la loro espressione: è operatore di giustizia e di pace. E basti, a prova “storica”, quanto riferisce Benvenuto: Marco ebbe consuetudine coi Signori, «inter quos tractabat saepe concordias, paces, affinitates et confoederationes». Bisogna tenere a mente queste quattro parole latine: perché sono le stesse che fanno da pilastri all’impalcatura figurativa che Ambrogio Lorenzetti ha realizzato meno di due decenni dopo la morte di Dante. Nelle due grandi pareti del “Buon Governo” ci sono proprio le figure della Concordia, della Pace, dei Matrimoni e dei Patti di alleanza. Ma queste parole ne attraggono e ne presuppongono altre due: la Sapienza e la Giustizia. Che, lo mostreremo tra poco, sono figure non meno belle e imperanti nell’affresco lorenzettiano. Anzi, in proposito

---

<sup>49</sup> È opportuno riproporre, questa volta alla lettera, il nodo come egli lo presenta. A suo parere la dottrina “politica” di Dante, che si manifesta in tanti passi del Poema, «in nessuno è esposta con maggior sintetica chiarezza che nel discorso di Marco Lombardo». Canto così fondamentale che, se per ventura lo si perdesse, ne verrebbe il maggior danno che non dalla perdita di altri «per la conoscenza del pensiero di Dante». Di qui l’interrogativo: «Orbene, come mai Dante a una parte così immensamente importante elegge non un teologo, non un filosofo, non un grande uomo politico, non un grande scrittore, ma un uomo di corte a noi mezzo sconosciuto e non certo reputato grande neanche dai contemporanei?».

Dante afferma anche di più: Marco fu sapiente e amò la giustizia su tutto. In questo senso, e non in altro, la terzina che lo presenta, infatti, ha da essere interpretata:

«Lombardo fui, e fui chiamato Marco;  
del mondo seppi e quel valore amai,  
al quale ha or ciascun disteso l'arco».  
(*Purg.* XVI, 46-48)

Una prima equazione, *seppi*=sapienza, è facilmente ammissibile. Marco ebbe infatti nomea di savio: «savissimo» lo dice l'autore del *Novellino*. Ma è possibile, anzi doveroso, porre un'altra uguaglianza, mai avanzata, ch'io sappia: *quel valore*=giustizia. Purtroppo del "valore" a cui nessuno più tende l'arco si è detto sempre altro: larghezza, prudenza, magnanimità, cortesia, valentia, prodezza, e soprattutto virtù in genere. Ma – come proposi, or son vent'anni, in una *lectura* romana ("Casa di Dante", 3 febbraio 1985) – «colpisce l'assenza di spazi ammorbidenti tra la notizia del nome e la professione di amore per *quel valore* [...]. Questa così netta asserzione non può essere intesa in senso generico quanto all'oggetto dell'amore. Il dimostrativo ha un'ineludibile carica di specificità»<sup>50</sup>.

A parte il segnale di «*dirittamente vai*» (l'emistichio, poiché è in rima immediata con *quel valore amai*, evoca la *drittura*, come è detta la giustizia anche in Dante: cfr. *Par.* XX, 121), dovevano e dovrebbero contare questi elementi:

1) tutti i Consiglieri buoni della *Commedia* hanno la marca di "giusti": vedi, per es. il *giusto* Mardoceo del canto che segue, il XVII; il *giusto* Romeo di Villanova (*Par.* VI, 137); e il *giusto* Pier della Vigna (*Inf.* XIII, 72).

2) il disamore per Giustizia, il bando e la solitudine in cui la si abbandona formano la tematica precipua della Canzone della Rettitudine, forse la più autobiografica: «l'essilio che m'è dato onor mi tegno» (v. 76);

3) la metafora dell'*arco* è propria della giustizia, a cominciare dal canto in cui avviene l'incontro con Sordello da Goito, dove – abbiamo già visto – è parimenti legata al Consiglio: «Molti han *giustizia* in core, e tardi scocca / per non venir senza *consiglio* a l'*arco*...» (*Purg.* VI, 130-131);

4) per chi non ne fosse convinto valga la presenza della stessa metafora dell'*arco*, per la giustizia, nella lettera (anche sopra citata)

---

<sup>50</sup> Pubblicata in AVERSANO, *La quinta ruota*, cit., p. 24.

al Cardinale Niccolò da Prato, che è davvero tutta di Pace e di Consiglio<sup>51</sup>.

5) la giustizia come *valore* è già presente a *Purg.* X, 74, e a proposito di Traiano, l'imperatore che non a caso forma l'arco del ciglio superiore dell'Aquila, simbolo della Giustizia (*Par.* XX, 43 sgg.);

6) alla giustizia rimanda, infine, l'allegoria medievale dell'arco; cfr., ad esempio, Alano di Lilla: «Arcus iudicium significat» (*PL*, CCX, 124). Ma non basta. Preparandoci a visionare gli affreschi di Lorenzetti, bisognerà procedere a dei controlli nel modo che uno dei principi della *semiosi obbligata* suggerisce: il computo statistico. S'è detto di Sapienza e di Giustizia: ma di Pace e Concordia, ce n'è lungo il canto di Marco Lombardo? Inoltre: i relativi segni, quando ci fossero, hanno pienezza lessicale, oltre che tematica? E in che rapporto entrano con gli altri sparsi in tutto il Poema? Ognuno capisce, a questo punto, quale forza probativa avrebbe la positività dei riscontri. Dunque, la caccia è aperta; e ne vedremo tra poco.

#### LA SALA DELLA PACE, DANTE E IL SUO RITRATTO

1. Quanto abbiamo fin qui esposto ha già comportato più volte la nomina del Lorenzetti della Sala della Pace, e l'idea che tra lui e Dante sia corso uno stretto legame, per concordanza di dottrina, di poetica e di vedute e intenti nel fare artistico. Quando poi si va ai controlli analitici, appare evidente che il primo ha sposato il pensiero etico-civile-politico-teologico che è proprio del secondo, e per ogni riguardo: nello schema generale come nella struttura delle singole scene, nei particolari, nelle significazioni letterali ed allegorico-ematiche, e infine nelle didascalie inserite a caratteri d'oro negli affreschi.

Si guardi all'impianto compositivo del Buon Governo. L'opera è

---

51 Cfr. *Ep.* I, 5-7: «Et ad quid aliud in civile bellum corruiamus, quid aliud candida nostra signa petebant, et ad quid aliud enses et tela nostra rubeant, nisi ut qui civilia iura temeraria voluptate troncaverant et iugo pie legis colla submitterent et ad pacem patrie cogerentur? Quippe nostre intentionis cuspis legittima de nervo quem tendebamus prorumpens quietem solam et libertatem populi florentini petebat, petit, atque petet in posterum» (E per che altro siam corsi nella guerra civile, che altro cercavano le nostre bianche insegne, e perché altro rosseggiavano le spade e i dardi nostri, se non perché coloro che con temeraria voluttà troncarono i diritti civili e sottomettessero i colli al giogo della pia legge e fossero costretti alla pace della patria? Anzi la freccia della nostra intenzione scoccando dalla corda che tendevamo era, è e sarà in futuro diretta alla sola quiete e libertà del popolo fiorentino).

concepita per immagini disposte orizzontalmente su tre piani. Quello superiore si dispiega con evidenza nello stesso ambito della teologia cattolica (che Dante già approfondì nelle «scuole de li religiosi» di cui a *Conv.* II, 12, 7). Ambrogio insedia nella parte destra la Sapienza, e nella sinistra le virtù teologali: Fede, Speranza, e in mezzo, a un gradino più alto, Carità. Quanto alle virtù cardinali, il posto loro assegnato è nella fascia inferiore, a cominciare da Giustizia, che è a destra, sottostante a Sapienza. Nessuna meraviglia che si riscontri la stessa gerarchia ch'è nel Poema dantesco, con l'eminenza delle tre «di più alto tribo», che «miran più profondo», sulle quattro ninfe che menano il pellegrino venuto dalla terra agli occhi di Beatrice (*Purg.* XXXI, 106-111): nozione canonica e diffusa anche in ambienti di cultura non raffinata.

Meno correnti debbono dirsi, invece, la contiguità e la coordinazione delle virtù teologali con la Sapienza, e l'accento posto sul suo primato: quello che Dante esprime fin dai Trattati. È la *imperadrice* di *Conv.* III, XV, 18, detta *eternale* sulla scorta biblica, perché «nel divino pensiero [...] essa era quando (Dio) lo mondo fece». Ma più ancora indicativa è la coincidenza del suo estendersi, nell'uno e nell'altro – quanto alla significazione emblematica – dalla sfera metafisica a quella terrena: in Lorenzetti con l'immaginario della corda che da Sapienza va a Giustizia, e poi a Concordia, e infine al Reggente, tramite ventiquattro portatori; in Dante con l'assimilazione della Sapienza alla *filosofica autoritate* che deve congiungersi con la *imperiale* a ben governare i popoli. Si rilegga specialmente *Conv.* IV, VI, 18: «E però si scrive in quello di Sapienza: 'Amate lo lume de la sapienza voi tutti che siete dinanzi a' populi'. Cio è a dire 'Congiungasi la filosofica autoritate con la imperiale, a bene e perfettamente reggere». E abbiamo già veduto che per Dante la condizione di miseria dei mortali è cagionata dal fatto che principi e tiranni non scelgono come dovrebbero quanti hanno da affiancarli «per consiglio»: quelli che egli vede sotto i suoi occhi balzare a tale prestigioso ufficio non sono – egli lamenta più volte – veri Savi, e perciò non hanno volontà di ben fare. Non appartengono, cioè, a quella categoria di «huomini amatori et di pace et di giustizia» dai quali ci si aspetta – come da un frammento dello Statuto di Siena del 1310 – che siano «conservatori del buono stato del comune e del popolo di Siena». È l'opera dantesca, in altri termini, che propaganda con la maggiore chiarezza – come s'è mostrato nella prima parte del presente articolo – il rapporto stretto tra Sapienza e Giustizia: una conquista di cultura che probabilmente risale alle prime composizioni dell'esilio, e segnatamente alla canzone *Tre donne intorno al cor*, generalmente detta “della Rettitudine”. E si può

vedere come alla messa a fuoco di questa concezione concorra anche una più approfondita conoscenza della letteratura antica, e parallelamente delle Scritture, dove la binomia Sapienza-Giustizia è più volte attestata. Si guardi, per essa, *Convivio* III, XV, 18:

E se tutti al suo (della Sapienza) conspetto venire non potete, onorate lei nei suoi amici e seguite li comandamenti loro, sì come quelli che v'annunziano la volontà di questa eternale imperadrice – non chiudete li orecchi a Salomone che ciò vi dice, dicendo che “la via de’ giusti è quasi luce splendente, che procede e cresce infino al die de la beatitudine” – andando loro dietro, mirando le loro operazioni, che essere debbono a voi luce nel cammino di questa brevissima vita.

Si riscontra allora senza difficoltà la stretta parentela etico-politica che viene a configurarsi fra Dante e il Lorenzetti che colloca nella fascia intermedia, prima di ogni altra immagine, quella di IUSTITIA, e con due peculiarità, l’una concettuale, l’altra spaziale: le fa occupare più di un terzo della sequenza iconografica, e la pone in rapporto di discendenza diretta dalla Sapienza. È questo uno dei segni maggiori della solidarietà ideologica e linguistica con Dante. Ma la critica in proposito ha fatto – invece che di quest’ultimo – il nome di Aristotele, e poi di Cicerone, di Brunetto Latini, di san Tommaso e dei suoi discepoli “politici” (Egidio Romano, Remigio de’ Girolami, ecc.), e di altri. E così poi s’è trovata in difficoltà, perché dalla verifica documentale è emerso da una parte che né in Aristotele, né in Cicerone, né in Brunetto affiora l’idea della “divinità” della Sapienza, e dall’altra che né Tommaso, né i suoi seguaci tollerano il concetto della derivazione da Dio del sapere umano in quanto è potere “culturale” che si espleta nel ben fare del Consigliere: le operazioni degli amici della Sapienza (grosso modo quelli che oggi sono chiamati intellettuali) di cui abbiamo visto. Il ruolo della cultura – che s’è scoperto quale esaltazione trovi in Brunetto e negli autoritrattisti medievali della retorica ciceroniana, e come esplode nell’opera dantesca che tale eredità riceve e struttura in una visione a tutto tondo, e specie nella *Commedia*, diventandone il centro e il fulcro – non viene ritenuto essenziale in alcuno dei trattati politici di maggiore autorevolezza che generalmente si allegano come fonti di Lorenzetti: né antichi né moderni. Non se ne scorge traccia, ad esempio, nel *De regimine principum* di san Tommaso, e neppure in quello di Egidio Romano. Ciò perché per l’uno e per l’altro vale il principio, di marca tutta teocratica, che «reges sacerdotibus debent esse subiecti».

La figura del Consigliere in questi libelli è latente<sup>52</sup>, o ridotta a occupazioni di secondo ordine, o coincide con quella di altri funzionari, quali i «comites, barones, et milites feudatari», ai quali spetta di badare non già al governo del mondo, ma a servigi pratici: uccellazione, caccia e «altre cose familiari» (*De reg. princ.* II, X). Emblematica di tale pensiero può considerarsi la diversa stima che Tommaso e Dante fanno del biblico Mardoceo. Nella *Commedia* – s'è veduto – il ministro del «grande Assuero» viene scelto come *typus* del buon Consigliere, che ha da essere per eccellenza artefice di concordia, di pace e di giustizia («il giusto Mardoceo»); invece nel *De regimine principum* Mardoceo riceve menzione, accanto a Giuseppe, fra quelli che hanno ben meritato in opere che impegnano piuttosto le arti meccaniche, quali difesa militare, vettovagliamento, erario (IV, XIII). Nulla dice san Tommaso della parola ornata, di quella che per Dante è l'arma più efficace del Consigliere. Viceversa il Mardoceo della *Commedia* accoppia all'amore per la giustizia l'"interezza" non solo del fare (il ben fare-operare su cui tanto abbiamo indugiato, fino a individuare in esso uno dei distintivi del Consigliere), ma anche del dire, che dal fare non può essere disgiunto: «che fu al dire e al far così intero» (*Purg.* XVII, 30). Molto gioca, inoltre, la constatazione che a questo tema, e alla connessa "politicità" della parola, Dante si mostra così affezionato (anche per l'implicanza autobiografica, esilio compreso), da sottolinearlo perfino in quell'opera che generalmente è considerata di trattatistica puramente letteraria, il *De vulgari eloquentia*. Il volgare che egli propone vorrà essere illustre, così come appare nelle Canzoni sue e di Cino da Pistoia: che in quanto domestici di tale idioma superano in fama «reges, marchiones, comites et magnates quoslibet» (II, XVIII). È il primato ideale della cultura, e del Consigliere (che non esclude, ma piuttosto sublima l'esercizio della poesia), di cui s'è mostrata l'incidenza in tutta la produzione di Dante susseguitasi alla *Vita nova*.

Anche per questi motivi è da condividere senza tentennamenti l'opinione di quelli che (e vanno menzionati soprattutto il Gilson e il Foster) scorgono nella tesi dei due ultimi – la felicità non solo celeste, ma anche terrena (la *beatitudo huius vitae*) – il vertice dell'umanesimo di Dante: che per tale riguardo viene a trovarsi al polo contrario di san Tommaso e di sant'Agostino. Quest'ultimo, infatti, nega che fine ultimo della vita terrena possa essere quello naturale, e nel *De civitate Dei*

---

<sup>52</sup> Tommaso condivide quanto gli viene riferito da Aristotele sulla *politia* di Hippodamus: il quale «statuit [...] in utroque praetorio tam ordinario, quam principali, ut iudicia fierent sine collectione sapientium»: ogni cittadino avrebbe dovuto esprimere il suo *consilium* in segreto.

giunge a sostenere che la pace è irrealizzabile dalle formazioni politiche e dall'Impero (XIX, VII, 11-14).

Sono dati, a noi pare, già sufficienti a che si ipotizzi un rapporto intertestuale tra Lorenzetti e Dante: giacché gli affreschi del Buon Governo sono un inno solare, religioso e laico insieme come in Dante<sup>53</sup>, alla felicità terrena, la quale non può essere conseguita se manca la Giustizia, la virtù che discende per legame diretto dalla Sapienza. Accanto a quest'ultima Ambrogio dunque – formato come appare alla scuola di Dante più che di ogni altro propugnatore dell'idea, e probabilmente di Cino da Pistoia, che le idee di Dante spacciò in Siena tenendovi cattedra, com'è noto, dal 1321 – non poteva non collocare la figura di Pace: con in mano l'ulivo, e cinta di lauro come «cinta d'oliva», si badi, è Beatrice allorché fa scena nel Paradiso terrestre, venuta dal cielo, il regno della «eterna pace» (*Par.* XXXIII, 8). E abbiamo veduto quanto rilievo si dia nella *Commedia* alla coppia Giustizia-Pace. In ciò l'uno e l'altro autore, bisogna dirlo, marciano garantiti dal Libro sacro: «opus iustitiae pax» (*Isa.* XXXII, 1). Ma poi Ambrogio trovava nello scritto dantesco più dichiaratamente politico, la *Monarchia* (prima che nelle altre *auctoritates* che gli studiosi citano in argomento), che «siccome fra tutti i beni dell'uomo grandissimo è quello di vivere in pace, come s'è detto sopra (I, IV, 2), e questo bene opera principalmente la giustizia, questa riceverà grandissimo vigore dalla carità» (*Mon.* I, XI, 14)<sup>54</sup>. È la stessa Carità che, centrata fra la Speranza e la Fede, Lorenzetti ha sospeso sul capo del buon Reggente.

E qui si deve aggiungere – a riscontro delle domande poste sopra, invitanti alla caccia dei vocaboli “pace” e “concordia” – che “pace” ricorre e come (e non poteva non ricorrere, stante il molto che se n'è censito) a metà del Poema, nel canto di Marco Lombardo: le anime dei penitenti d'ira in perfetta concordia invocano l'Agnel di Dio, si ricordano, «per pace e per misericordia» (*Purg.* XVI, 17).

Nella seconda fascia Lorenzetti – dopo Giustizia e Pace – staglia, contornata dalle virtù cardinali e da Magnanimitas, una figura maestosa di vegliardo, di grande dignità, con scettro e scudo. Essa rappresenta sì il Comune di Siena, ma anche il Buon Reggitore che

---

53 Non con altrettanta assolutezza, invece, è reperibile nella Maestà di Simone, che privilegia ancora il sacro. In questo dipinto sono centrali la Madre e il Bambino: mentre Lorenzetti alla Madonna non dà altro spazio che quello dello scudo imbracciato dal Reggente. Senza dire che di Santi ne inserisce ben pochi.

54 «Cumque inter alia bona hominis potissimum sit in pace vivere – ut supra dicebatur – et hoc operetur maxime iustitia, karitas maxime iustitiam vigorabit et potior potius». Non sfugga la presenza del verbo *operari*: calcolata, giacché si tratta, abbiamo visto, d'un termine quasi tecnico.

fonda le sue azioni sulle dette virtù, e su quella magnanimità che Dante chiama anche “larghezza” e “benignità”, e che può dirsi ornamento precipuo del suo prototipo di principe, Cangrande della Scala (*Par.* XVII, 73)<sup>55</sup>. Inoltre: l'autore delle didascalie – che tutti credono un dotto chiamato a fare da “consulente”, ma che a lume di buon senso oltre che di documenti storici non può non essere Lorenzetti stesso<sup>56</sup> – impiega, in quella che comincia VOLGIETE GLIOCCHI ARIMIRAR COSTEI, un verbo, “reggere”, che è proprio lo stesso reperibile nel *Convivio*: il VOCHE REGGIETE richiama troppo da vicino lo «Oh miseri che al presente reggete» e l'«E dico a Voi, Carlo e Federico regi» (*Conv.* IV, VI, 19-20), essendo anche piena la coincidenza tematica dei relativi contesti. Il re guerriero senese, buono come il dantesco *buono Augusto*, che «pose il mondo in tanta pace» (*Par.* VI, 80), ricorda peraltro il re sapiente per antonomasia, Salomone, e insieme il «Moisè legista e ubidente» (*Inf.* IV, 57).

2. E veniamo all'ultima delle tre fasce dell'affresco, quella inferiore. Ad aprirla è l'immagine della *Concordia*. Essa raccoglie i fili che Giustizia le passa dal piano superiore, li intreccia, e li porge in forma di corda *dritta*<sup>57</sup> – come si legge nella didascalia LADOVE STA LEGATA LA IUSTITIA – a ventiquattro figure maschili che avanzano in processione, a paio, fino ai piedi del Reggente, e a lui la consegnano. Essi dunque raccolgono quanto, originato da Sapienza, è disceso direttamente a

---

55 Cfr. AVERSANO, *Dante daccapo*, cit., pp. 27 e sgg.

56 Non si comprende la ragione per cui la generalità degli studiosi non dà peso o presta poca fede a quanto è stato tramandato a riguardo della cultura di Lorenzetti. C'è un documento che dovrebbe attestarla in modo incontrovertibile: nel 1347 Ambrogio figura come membro del Consiglio dei Paciarì del Comune di Siena (Siena, Arch. di Stato, *Deliberazioni del Concistoro*, c. 91, 1347). E Paciaro equivale a dire Consigliere, nel significato che del titolo fin qui è emerso. Senza dire che in tale Consiglio egli pronunciò un discorso, il che certo non era permesso a indotti. Né contro il Ghiberti potrebbe mai reggere l'accusa di parzialità interessata, quando scrive: «Maestro Simone fue nobilissimo pictore et molto famoso. Tengono i pictori sanesi fosse el migliore, a me parve molto migliore Ambrogio Lorenzetti et altrimenti dotto che nessuno degli altri» (*Commentari*, II, 109). Così poi, di rincalzo, Vasari (II, 179-183): i costumi e le inclinazioni di Ambrogio furono «più tosto di gentiluomo e di filosofo che di artefice». Si sa anche, peraltro, che nel 1327 fu a Firenze (dove aveva soggiornato già prima, vivo ancora Dante); e che – come Dante – venne immatricolato nella locale Arte dei medici e speciali (Firenze, *Archivio di Stato, Arte dei medici e speciali*, Matricole, libro D). Ma è poi l'intero *corpus* degli affreschi a far testo, con la decisione e la novità assoluta delle invenzioni figurative: il che non poté dipendere in alcun modo da suggeritori impositivi.

57 E non «raggropata e ravvolta» (*Inf.* XVI, 111 sgg.): com'è quella che Virgilio riceve da Dante e lancia nel baratro per attrarre Gerione, il mostro simboleggiante la frode, e dunque l'“inganno” di cui nelle didascalie di Simone Martini e di Lorenzetti, e l'ingiustizia maggiore.



Giustizia e da questa a Concordia. Il messaggio non può essere che questo: poiché i Ventiquattro di fatto sono il ricettacolo di quanto proviene da Sapienza-Giustizia-Concordia, il buon Reggente non può rinunciare ai loro uffici. Di conseguenza essi non tollerano di essere identificati in mansioni di subordine (come semplici cittadini o rappresentanti di varie classi, o magistrati, o funzionari, e altre cose del genere). Si tratterà forzosamente di Saggi-Savi-Sapienti, chiamati a consigliare chi governa. Doveroso, pertanto, pensare all'ascendenza dantesca, stante che proprio in tal modo, con le stesse virtù e qualità, la figura del Consigliere è delineata – l'abbiamo detto per l'addietro anche troppo – nel *Convivio* e nella *Commedia*. È dal loro concorde "ben fare" che dipendono la pace e la giustizia nelle patrie terrene. Se ne deve concludere – e sarà un altro elemento di prova – che non a caso l'invito al *ben fare-operare* è presente anche nella didascalia<sup>58</sup> che comincia VOLGIETE GLI OCCHI, al penultimo verso, nella forma "operan bene": DA LA SUO LUCIE NASCIE. EL MERITAR COLOR COPERAN BENE.

E qui è tempo di addurre un altro grappolo di elementi probativi, ad avvalorare ancor più l'ipotesi d'una connivenza intertestuale di Lorenzetti con Dante. Si può cominciare con una domanda molto semplice: quale altra spiegazione si può dare del fatto che le immagini del Buono e del Cattivo Governo si snodano in una sala di alto Consiglio, quella in cui si riunivano i Nove? La ragione non può essere altra, ci sembra, che la stessa per cui la *Maestà* di Simone Martini (precedente l'opera di Lorenzetti di circa vent'anni, e dunque indiziabile di aver, come dire, fatto tendenza), è situata nella Sala del Gran Consiglio: i destinatari del messaggio pittorico sono innanzitutto, se non unicamente, i Consiglieri. Le stesse conclusioni si possono trarre quando si considerino i seguenti dati: 1) nella *Maestà* di Simone, Gesù infante ha gli occhi curiosamente torti a sinistra rispetto al corpo, che è disposto frontalmente (fig. 2); 2) la parte verso cui gli occhi sono girati a guardare è quella dove sedevano i Consiglieri; 3) sul cartiglio che il Bambino srotola è scritto *Diligite iustitiam qui iudicatis terram*: cioè il versetto biblico che – come è noto – le anime del dantesco cielo della Giustizia (*Par.* XVIII, 91-93) vengono a formare con trentacinque lettere d'oro; 4) le stesse lettere circondano a mo' di più alta corona la figura della Giustizia in Lorenzetti<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> L'unica riferibile con certezza alla Giustizia: cosa che, vedremo, non è dell'altra, QUESTA SANTA VIRTU'.

<sup>59</sup> Cfr. CHIARA FRUGONI, *Una lontana città*, Torino, Einaudi 1983, p. 145.



Figura 2. *La Maestà*, Simone Martini (particolare).

Ma c'è anche di più: questo dipinto di Simone accoglie una didascalia in cui a parlare è Maria Vergine, con una duplice *responsio*: l'una rivolta ai Santi che hanno pregato perché protegga Siena, l'altra agli Angeli che offrono con le mani levate rose e gigli. A questi ultimi – si badi – la “risposta” non contiene, come ci si aspetterebbe, segni di gradimento della gentile offerta. Maria pronunzia delle parole (in terzina: il metro creato da Dante; e siamo appena al 1315: discorso che riprenderemo in altra occasione) che da sole potrebbero mettere fuori discussione, per analogia, l'identità dei Venti-quattro personaggi lorenzettiani. La Madre di Gesù dichiara che sì, di quel dono floreale degli Angeli prova diletto: ma non quanto gliene possono procurare i *buon consigli*! Ecco il testo della didascalia: LI ANGELICHI FIORECTI ROSE (E) GIGLI. ONDE SADORNA LOCELESTE PRATO. NO(N) MI DILETTA(N) PIU CHEI BUO(N) CONSIGLI. La politicità dell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, dunque, assoluta, ha il preannunzio in quella certo meno espansa, ma

ugualmente manifesta, di Simone Martini: e in ciò entrambi sono debitori a Dante<sup>60</sup>.

---

60 Debitore gli è forse anche Giotto, ma non per le tematiche politico-civili. Dante e Giotto, in quanto attivi in Firenze e fuori, tra gli ultimi decenni del Duecento e i primi del Trecento, di certo si conobbero. Ma ci si chiede da sempre: corse tra loro buon sangue? Si frequentarono, scambiandosi idee, linee tematiche, punti di vista teorici e iconografici, o preferirono ignorarsi? È lecito stabilire paralleli tra le rispettive realizzazioni di poesia e di pittura, e parlare di intertestualità? E se contatti ci furono, chi diede e chi prese? O è preferibile credere che debiti e crediti siano stati vicendevoli? Su tali questioni continuano a scorrere fiumi d'inchiostro; e tuttavia in materia non abbiamo ancora alcuna certezza. I più negano che ci sia stato incontro significativo tra il poeta e il pittore, e argomentano come segue. I due certamente seppero l'uno dell'esistenza e dell'opera dell'altro: dato che Dante nomina Giotto nel canto XI del *Purgatorio*. Ma da questo a dire che si influenzarono, ce n'è di strada. La nominazione dantesca, poi, risolvendosi nella constatazione che già nel 1300 Giotto ha superato in fama Cimabue, non ha altro obiettivo che di rammentare la caducità della gloria terrena. Dante e Giotto, peraltro, erano in forte discordanza ideologica. Il primo, infatti, considerò sempre Bonifazio VIII un usurpatore del luogo papale lasciato vacante da Celestino V (*Par.* XXVII, 27 sgg.: «Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio»); invece Giotto, chiamato da Bonifazio a lavorare a Roma intorno agli anni del Giubileo (1300), non esitò a propagandare con un affresco la legittimità dell'elezione di questo Papa. Da un lato ci sarebbe il "conservatorismo" del poeta (aristocratico), dall'altro il progressismo del pittore (borghese). Così, in definitiva, l'estensore della voce «Giotto» nella citata *Enciclopedia dantesca*, il Bonigatti: «[...] le personalità dei due contemporanei divergono profondamente». Per contro chi ammette il rapporto tra i due si è spinto fino all'affermazione che essi erano legati da reciproca stima ed amicizia, e spesso lavorarono consultandosi e tenendosi d'occhio. Ma la tesi è fondata purtroppo su elementi vaghi o non ricevibili perché privi di consistenza critica; e talora si sconfina nell'aneddotica più arbitraria e nella leggenda.

Giudichi adesso il lettore se le concordanze che qui comunico possano dare qualche risposta concreta. Esse riguardano le raffigurazioni dell'Invidia, così come sono state realizzate da Dante e da Giotto. A me sembra che, al di là dei luoghi comuni e interditorsivi, troppo esse coincidano perché ci si possa più pronunziare in senso negativo o dubitativo sull'esistenza di un rapporto diretto tra questi due grandi italiani. Primo punto. Nel *Purgatorio* di Dante l'invidia è punita per contrappasso, secondo l'etimologia medievale della parola: "invidia" = *non video*. "Non videro" il prossimo, furono in vita come ciechi verso gli altri, per mancanza di carità e per cupidigia; e in *Purgatorio*, per castigo, hanno gli occhi cuciti con fil di ferro. Secondo punto. Gli invidiosi danteschi alzano il capo, vogliono carpire notizie, tendono le orecchie appena sentono qualcosa intorno: così fa Sapia senese, il personaggio che Dante pellegrino incontra nella seconda cornice del *Purgatorio*, dove si sconta l'invidia: «lo mento a guisa d'orbo in sù levava» (*Purg.* XIII, 102). Alza il mento per far capire al venuto dal mondo dei vivi che ha fatto attenzione alle sue parole, che lo aspetta per rispondergli, e che vuole "sapere" di lui (e "sparlare" – come farà – della gente di Siena, che chiamerà *gente vana*, cioè vanagloriosa e stupida). Terzo punto. Gli invidiosi danteschi sono anche paragonati a uccelli rapaci: «... che a tutti un fil di ferro i cigli fóra / e cusce sì, come a spavvier selvaggio / si fa però che queto non dimora» (*Purg.* XIII, 70-72). Lo spavvier selvaggio rappresenta, oltre che la rapacità e la cupidigia, anche l'inquietudine degli invidiosi, che – dice uno degli Autori più seguiti da Dante, san Gregorio Magno (*PL* LXXV, 198) – «ciechi vanno in giro fuori di casa» («caeci externis circumeunt»). Né meno indicativo è il mezzo verso *queto*

Forse si potrà guardare con più pazienza, adesso, alle molte cose che la prima parte di questo saggio accoglie, intorno al Consiglio in Dante, all'enigma di Sordello, e poi a quello di Marco Lombardo. Sono tutti e due dei Consiglieri, ed hanno in petto massimamente la giustizia, la concordia e la pace: gli stessi temi su cui vertono le tre domande rivolte a Ciacco<sup>61</sup>. Mi spingo a ritenere che Lorenzetti non avrebbe realizzato una così bella e vivida pittura della Pace, della Concordia e della Giustizia (il *valore* che – abbiamo detto – Marco Lombardo più amò), se non si fosse immerso con attenzione grande e sofferta – incoraggiato anche da Cino da Pistoia – nello studio del Poema dantesco, e in particolare dei canti politici (i sestii) e del XVI del *Purgatorio*. Ad analizzare il quale ci sorprende un altro dato statistico rivelatore: l'andata per questo canto fa catturare, come si sarà notato, non solo *pace*, ma anche *concordia* («sì che pareva tra essi ogni concor-

---

*non dimora*. Esso manda altra luce sulla loro psicologia, e svela la componente "curiosa" della colpa e del contrappasso: gli Invidiosi per castigo sono costretti all'immobilità perché in vita si andarono impiccando senza posa dei detti e dei fatti degli altri, per dirne male, come annota ancora Gregorio: «sollicitis inquisitionis laborant [...] Percussi cecitate quasi domos circumeunt, qui invidentes facta dictaque prescrutantur» (PL LXXV, 198).

Si vada ora all'Invidia che Giotto ha dipinto a Padova, nella Cappella degli Scrovegni. Coincidono con Dante: 1) la maldicenza: la donna ha lingua di serpente, con cui andando in giro "morde" e avvelena gli altri; 2) la cecità: nella raffigurazione giottesca la lingua-serpente della donna torna indietro e le morde gli occhi accecandola. Che si tratti di accecamento è messo fuori dubbio dalla didascalia che è sotto la figura: «PATET HIC INVIDIAE CECAE ...»; 3) la grande attenzione all'esterno: questo, e non altro, significano gli orecchi enormi che la figura giottesca presenta. Gli invidiosi circolano al fine di udire e raccogliere tutte le possibili chiacchiere e rivoltarle in danno del prossimo; 4) la cupidigia e la rapacità di sparpieri: a questo alludono la mano sinistra, con cui madonna Invidia stringe una borsa (carica evidentemente di quattrini o preziosi), e la destra. Quest'ultima è a zampa, e fuoriesce (anche più della lingua) dalla linea verticale del rettangolo in cui la figura è accampata; il pollice è dritto in orizzontale e le altre quattro dita fanno arco, proprio a mo' di artiglio. Si veda anche il profilo aggressivo della testa, che è tutta spostata in avanti rispetto all'asse centrale del riquadro; 5) le fiamme che la attaccano dal basso, a cominciare dai talloni. La generalità degli studiosi afferma, e con ogni sicurezza, che Giotto ha voluto alludere alle fiamme dell'Inferno nelle quali gli Invidiosi saranno puniti. Ma basta una semplice domanda per accorgersi che così non è: forse che solo gli invidiosi, e non anche tutti gli incorsi in vizi capitali, andranno nel fuoco eterno? Perché allora Giotto non ha previsto fiamme anche per le altre figure che rappresentano tali vizi? Ne consegue che a queste fiamme bisogna dare una diversa interpretazione: non sono quelle dell'Inferno, ma le stesse che – secondo i Padri della Chiesa e secondo Dante – "riardono" colui che *in vita* è affetto dall'Invidia. È quel che si legge in *Purgatorio* XIV, 82, a proposito del penitente Guido del Duca: «Fu il sangue mio d'invidia sì riarso [...]». Si ricordi anche l'invidia che «infiammò li animi tutti» dei cortigiani di Federico II contro Pier della Vigna (*Inf.* XIII, 67).

61 Si darà pertanto il maiuscolo, *Discordia*, siccome personificazione, a quella che ha tanto assalito Firenze (*Inf.* VI, 61).

*dia*»), e con la forza che alla parola viene dall'eccezionalità dell'uso. Non può essere un caso, infatti, che *concordia* compaia qui per la prima volta, e nel Poema abbia solo un'altra ricorrenza, non priva di "politicalità", ad onta dell'apparenza tutta "privata". L'impiego riguarda il rapporto coniugale di Francesco con Madonna Povertà: «La lor *concordia*, i lor lieti sembianti...» (*Par.* XI, 76). Da qui Lorenzetti, oltre che dalla trattatistica in materia, può aver ricevuto un incentivo a registrare gli sposalizi, nella parete contigua della Sala dei Nove, tra gli effetti del buon governo, significando l'idea nella giovane donna incoronata che va a nozze su un cavallo bianco. Ce ne possiamo giovare, pertanto, anche per una più precisa intelligenza di alcune cose dantesche di cui non s'è colto appieno il significato. Risulterà più ricevibile, ad esempio, la qualificazione che accompagna l'*opra*<sup>62</sup> dell'altro famoso Consigliere della *Commedia*, Romeo di Villanova, dirimpettaio – dicevamo – di Sordello e di Ciaccio: «grande e bella» essa fu in quanto rese le quattro figlie di Raimondo Beringhieri altrettante spose e regine (*Par.* VI, 133-135). Noi oggi poco lodiamo in tali industrie, e meno ancora nell'uomo di corte che le cura: egli ci si profila appena come un abile e poco esaltante mezzano. Ma i contratti matrimoniali a quei tempi significavano tanto di più, di bene e di meglio: la concordia e la pace, in quanto univano famiglie, parti politiche, signorie e regni. Lo stesso Marco Lombardo trattava – lo abbiamo sentito da Benvenuto – oltre che *concordias*, *paces... et confederationes*, anche *affinitates*: vale a dire maritaggi. Allora si spiega meglio – oltre che il cadere di Dante come *morto corpo* dinanzi alle lacrime d'un *paciario* mancato, quale fu Paolo Malatesta a Firenze e in patria, dove ruppe fede al patto matrimoniale (come le quattro regine additate nello stesso canto, il V dell'*Inferno*) – il fatto che Cacciaguida condanni con tanta durezza Gualdrada Donati. A causa dei suoi antinuziali *conforti* (vocabolo che, si sa, vuol dire "consigli") la Firenze che *si stava in pace* (come racconta Cacciaguida) perdette ogni tranquillità: «o Buondelmonte, quanto mal fuggisti / le nozze sue per li altrui *conforti*» (*Par.* XVI, 139-140). Neanche può destare meraviglia, in chi permanga su questa scia interpretativa, il fatto che Dante menzioni per bocca di Iacopo Rusticucci (politico anch'egli, si ricordi) una donna, la *buona Gualdrada* (buona, evidentemente, perché animata da volontà di pace) di cui è nipote Guido Guerra, ugualmente intrigato col Consiglio: e ciò proprio nel canto XVI dell'*Inferno*. Questa simmetria basata sul numero sedici, "consiliare" per eccellenza, è da considerare tra quelle notabili della *Commedia*.

---

62 Quale accanirsi terminologico, quello di Dante!

3. S'è preso atto che Giustizia è messa al centro del Poema, nel XVI del *Purgatorio*, insieme con Sapienza, Pace e Concordia. E s'è anche visto che *Concordia* in Lorenzetti consegna la fune da tirare in dritto ai ventiquattro Savi-Consiglieri. Rimane da mostrare come tale via porti alla scoperta che la definizione della Concordia data dal verseggiatore della Sala della Pace è proprio quella fissata da Dante: in volgare nel XVI del *Purgatorio*, in latino nella *Monarchia*. Occorre, dappprincipio, che ci si impegni a moderare la sicurezza con cui gli interpreti del dipinto senese individuano la virtù di cui predica la prima<sup>63</sup> didascalia, QUESTA SANTA VIRTU. Tutti affermano, mai sfiorati da dubbi, che si tratta di *Giustizia*. Ci sono invece seri motivi per ritenere che tale virtù sia piuttosto *Concordia*. Riportiamo il testo per intero:

QUESTA SANTA VIRTU LADOVE REGGE.INDUCE AD  
UNITA, LIANIMI MOLTI.EQUESTI ACCIO RICOLTI.UN  
BEN COMUN PERLOR SIGNOR SI FANNO.LOQUAL P(ER)  
GOVERNAR SUO STATO ELEGGE.DINO(N)TENER GIAM-  
(M)A GLIOCHI RIVOLTI.DALO SPLENDOR DEVOLTI.DELE  
VIRTU CHETORNO ALLUI SISTANNO.P(E)R QUESTO  
CONTRIUNFO ALLUI SIDANNO.CENSI TRIBUTI ESIGNO-  
RIE DITERRE.PER QUESTO SENCA GUERRE.SEGUITA POI  
OGNI CIVILE EFFETTO.UTILE NECESSARIO EDIDILETTO.

A me sembra preferibile ragionare in questo modo: se gli *animi molti* sono quelli dei Ventiquattro, come del resto i più ritengono, non si vede perché a indurli a unità debba essere *Giustizia* – che è al piano superiore, e dunque anche spazialmente più lontana dalla didascalia – e non piuttosto *Concordia*, che è la figura più vicina ad essi, e che più direttamente li impegna. È infatti Concordia, e non Giustizia, che passa loro la corda e li fa marciare in ordine, come in un corteo sacro. Gli *animi* di costoro, cioè i loro voleri, ridotti ad unità, e indirizzati a un solo fine, si fanno per signore *un ben comun*, che è proprio il *commune bonum* di *Mon.* II, V, 2: «cuiuslibet sotietatis finis est comune sotiorum bonum». Tutto questo è figurato nell'incedere dei Ventiquattro che in fila per due recano la fune al Reggente, il quale del Bene Comune è per così dire il braccio, colui che lo realizza. A fare da spia della convenienza di tale spiegazione concorre in modo speciale il vocabolo *unità*; è infatti lo stesso che tradizionalmente definisce la concordia, e che Dante riporta in *Mon.* I, XI, 5: «Est enim concordia uniformis motus plurium voluntatum, in qua quidem

---

63 Tale è concordemente ritenuta.

ratione apparet unitatem voluntatum». E si veda la concidenza del *mol-ti* col *plurium*: alla cui base è la biblica *multitudo* dei sapienti che consigliano il re, e dai quali dipende la salvezza dell'orbe: «*multitudo autem sapientium sanitas est orbis terrarum; et rex sapiens stabilimentum populi est*» (*Sap.* VI, 26). Si veda anche – per la “pluralità” e per il muoversi concorde dei ventiquattro – lo «*homines plures*» e il *simul moveri* di *Mon.* I, XV, 6: «*ita homines plures 'concordes' dicimus propter simul moveri secundum velle ad unum quo est formaliter in suis voluntatibus*». Del tutto naturale e secondo regola e criterio, allora, va stimato il ritorno nel canto XVI del *Purgatorio* di questo concetto della concordia, come unità di voleri nella *parola* e nel *modo*, implicante la musica (cuori e corde vocali)<sup>64</sup>: «*una parola in tutte era ed un modo, / sì che pareva tra esse ogni concordia*» (*Purg.* XVI, 20-21)<sup>65</sup>.

Si può aggiungere, per l'identificazione della *santa virtù* con la Concordia, che se così non fosse dovremmo ammettere – e non sarebbe poi facile darne conto – che l'affresco contenga non una, ma due iscrizioni dedicate alla Giustizia; ad essa infatti certamente si riferisce quella che comincia con VOLGIETE GLIOCCHI, cui adiremo tra poco. Prima è bene cavare tutto il possibile dalla rilevazione del “dantismo” in cui orbita la Concordia lorenzettiana (nella grammatica figurale come in quella verbale), e dalla classificazione “consiliare” dei Ventiquattro. Sul punto non è mancato, invero, chi ha indotto i ventiquattro seniori danteschi, che simboleggiano i Libri dell'Antico Testamento; ciò anche perché la coincidenza, oltre che nel numero, è nel *modus eundi*: gli uni e gli altri procedono *a due a due* (*Purg.* XXI, 83-84). Ma non si è ancora allegato, ch'io sappia, un incrocio con Dante che non è meno significativo, perché ci sposta dal sapere rivelato a quello umano (e così suffraga ulteriormente la nostra proposta che Lorenzetti abbia voluto raffigurare ventiquattro savi-consiglieri impegnati nel governo della città): ventiquattro di numero sono anche i Sapienti che troviamo nel Cielo del Sole, che è il Cielo della Sapienza appunto. Non si dimentichi che nell'affresco della Pace il tutto è sovrastato dal

64 Cfr., per questo tema, FRUGONI, *Una lontana città*, cit., pp. 147-148.

65 Altra comunanza con Dante è forse nella parola “effetto”: che ci invia da un lato all'«*effetto nol nasconde*» di *Purg.* VI, 138 (preceduto com'esso è dalla nominazione della pace e del senno che non ci sono più nella Firenze dilaniata dalla guerra civile), dall'altro all'«*effetto fu del suo consiglio*» di *Par.* XX, 41, riferito al *ben fare* di Davide. Ma a questo canto dantesco – che dovette avere una immediata e larga risonanza vivente ancora il poeta – è riportabile anche altro lessico del “pezzo” di Lorenzetti: 1) DISERTO: «che 'l giardin de lo 'mperio fia *diserto*» (v. 105); 2) SOSPETTO: «color già tristi, e questi con *sospetti*» (v. 108); 3) SCURI: e vedrai Santafor com'è *oscura*: il che peraltro gioca contro le varianti *sicura* e *si cura* ove si consideri che a Siena ci invia il *Santafor* del verso dantesco.

Sole, e che su Carità occhieggia il volto “sapiente” del Figlio, il quale anche a mo’ di sole irraggia. Le anime del Cielo dantesco sono caratterizzate – e non sfugga la pregnanza del dato, reperibile in tutti e cinque i canti che ne trattano (*Par.* IX-XIII) – dall’essere in ogni cosa concordi, d’una concordia attiva (cfr. almeno il *concordi numi* di *Par.* XIII, 31). Certo, il loro moto si esplica in senso non rettilineo (come è invece quello dei Ventiquattro di Ambrogio), ma circolare, intorno a Dante e a Beatrice; ma questo non comporta la cancellazione della dualità, e del suo significato allegorico: le corone di anime sono due, di dodici ciascuna. Il due – ho fatto notare altra volta – nella numerologia biblico-patristica (che Dante recepisce sempre di buon grado) designa la Carità<sup>66</sup>: carità di patria, nel nostro caso. E poi nulla vieta di pensare che i Ventiquattro della Sala della Pace, consegnata la corda al reggente, gli ruotino alfine intorno: come suggerisce, vedremo subito, qualche interprete ottocentesco<sup>67</sup>, e come peraltro fanno i componenti della processione dantesca intorno all’albero della giustizia (*Purg.* XXXII, 46).

Sapienti-Consiglieri, dunque, i Ventiquattro lorenzettiani. Per essi da ultimo va fatto conto che sono collegabili col Consiglio per un altro aspetto, che implica proprio le vicende di Siena: nel Concilio di Empoli, dopo Montaperti, furono “I Ventiquattro” a riunirsi, per decidere della sorte di Firenze; e in quella circostanza si sa quanto gravi furono le discordie tra i convenuti, e specie tra i danteschi Farinata e Provenzan Salvani. Con questo richiamo si comprenderebbe meglio la gran premura e cura di Lorenzetti nel ritrarre e far marciare in bella concordia i suoi Ventiquattro: è un ossequio-omaggio a Dante, poeta della Concordia, che savio e consigliere fu e volle essere – non bisogna stancarsi di dirlo – nelle città e nelle corti, anche le più alte: con aspirazione a divenir tale in quella stessa dell’Imperatore.

4. E qui è tempo di informare che qualcuno accolse (bisognerà apurare donde e come) e ridette moto alla tesi che fra quei Ventiquattro Ambrogio abbia inserito anche Dante, ritraendolo «di naturale». Così il citato Ranalli, di cui è utile e giusto ricordare le parole<sup>68</sup>, per l’intelletto e il cuore che egli mostra nell’interpretazione “grossa”

66 Cfr. la nota a due di *Par.* XXV, 107 in AVERSANO, *Dante daccapo*, cit., p. 44.

67 Cfr. FRANCESCO RANALLI, *Storia delle Belle Arti in Italia*, vol. unico, Firenze, Società Editrice Fiorentina 1845, p. 102: Ambrogio «fece un venerando vecchio, cinto di real corona, per simboleggiare il reggimento di Siena; e intorno ad esso ritrasse di naturale ventiquattro de’ più illustri e benemeriti uomini».

68 Ripetute poi *ad verbum* dal RANDAZZI (*Manuale dantesco*, II, Bassano 1865, p. 393), in bibliografia nella già cit. *Enciclopedia dantesca*, s. v. ‘Ambrogio Lorenzetti’.



dell'opera e della personalità di Dante. Per il profilo di Ambrogio Lorenzetti il Ranalli spende un'intera pagina, dove scrive, tra l'altro, che «finalmente in quel che dipinse nella maggior sala del Palazzo di Siena, s'accorsero che lo studio delle lettere e della filosofia, ch'egli fece in gioventù, lo aiutò gagliardamente per esprimere con maggiore ingegno e sapienza le grandi passioni». E concludendo: «Quanta discordia non assaliva in quel tempo le nostre provincie! E Siena, non meno delle altre città, grondava di sangue cittadino. Volendo adunque con visibile documento insegnare alla sua patria, che non alle discordie e sciagurate moltitudini, ma ai pochi savi e virtuosi cittadini s'affidasse, fece un venerando vecchio, cinto di real corona, per simboleggiare il reggimento di Siena; e intorno ad esso ritrasse di naturale ventiquattro de' più illustri e benemeriti uomini; fra' quali era Dante Alighieri; come colui, che, avendo meglio d'ogni altro, conosciuto la mala radice delle discordie d'Italia, seppe altresì additare il modo di sbarbarla, in quel poema, che a ragione è stato chiamato, della rettitudine; e come fu la maggiore e più viva espressione di quel secolo, così divenne specchio di vera civiltà ai secoli a venire»<sup>69</sup>.

Questo brano invoglia non solo a cercare tra quelle dei Ventiquattro la faccia di Dante, ma anche a tentare di individuarne qualche altra, almeno le prime e più vicine al Reggente. Potrebbero essere dei Savi "storici" («illustri e benemeriti uomini»), che abbiano avuto di che spartire con Siena: Brunetto Latini, per esempio, il quale nel terzo libro del *Tresor* «giunge ad utilizzare documenti ufficiali del comune di Siena»<sup>70</sup>. La memoria va anche a Pietro Spano, che a Siena insegnò medicina e tenne uno studio; egli è – si ricordi – l'unico Pontefice (Giovanni XXI) del suo tempo che Dante accoglie in Paradiso, proprio nel Cielo del Sole, entro la seconda corona dei Sapienti (*Par.* XII, 134). Ma c'è di più. Il suo impegno non si contenne negli orti confessionali, preoccupato com'egli fu sempre di mettere pace tra i regnanti d'Europa (ad esempio tra alcuni di quelli che incontriamo nella Valletta dei Principi: Rodolfo di Asburgo e Carlo d'Angiò, Alfonso X di Castiglia e Filippo III di Francia). Nello stesso spirito Pietro diffuse Aristotele; e per la definizione della Concordia che abbiamo trovato nella *Monarchia* a ragione si fa notare che Dante ha innanzi anche il cap. III, 34 del suo manuale, le *summulae logicales*. Questa agnizione farebbe peraltro cadere un rilievo mosso da più parti: che Lorenzetti non abbia dato posto in questi suoi affreschi ad alcun religioso.

Brunetto Latini e Pietro Spano, allora, maestri "politici" di Dante:

69 Cfr. RANALLI, *Storia delle Belle Arti in Italia*, cit., p.102.

70 SEGRE, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, IV, 1, Heidelberg 1968, p. 138.

specie se si dà credito a chi sospetta che di Pietro egli frequentò lo studio. Potrebbero essere i primi due della processione. Ma è meno che un'ipotesi, e c'è del ragionevole, in fondo, solo per il terzo personaggio, che dovrebbe essere Dante. Fanno da segni di riconoscimento – oltre al profilo, che è conforme in tutto a quello pervenutoci dalla tradizione (specie per l'arco del naso), secondo le indicazioni fisionomiche consegnateci dal Boccaccio, magari corrette con le ultime prospezioni somatiche effettuate dalla scienza – il suo tendere gli occhi, che sono i più ispirati e speranzosi, verso il Reggente (fig. 1). Né si può disconoscere che, fra tutti i personaggi, quello che noi spacciamo per Dante appare il più vistoso, quasi che su di lui l'artista abbia voluto far convergere di più l'attenzione di chi guarda. Esso infatti: 1) è l'unico a indossare una mantellina, e bianca (il colore che simboleggia la Giustizia, come si deduce anche dal suo occorrere nei canti del *Paradiso* che la celebrano, specie il XVIII)<sup>71</sup>: distintivo di grande prestigio, come che se ne voglia qualificare la stoffa e il suo emblematismo<sup>72</sup>; 2) solo in questo punto la corda fuoriesce con molta visibilità dal mezzo della fila in cui è tenuta dalla mano degli andanti in coppia, la sinistra degli uni, la destra degli altri; 3) la corda appare anche più esibita là dove cinge il braccio di colui che indichiamo come Dante, cala giù, passa tra l'indice e il medio della sua mano, e risale a coinvolgere la figura che sta davanti; 4) quella che segue Dante, poi, ammicca a chi gli sta a lato e punta innanzi pollice, indice e medio della destra, a contare tre (fig. 1); è come se dicesse al compagno: colui che ci precede ha da fare col numero tre; 5) il tre potrebbe indicare le

---

71 Riporto qui la nota che apposi a *bianca donna* (*Par.* XXVIII, 65), in *Dante daccapo*, cit.: «sintagma pregnante, soprattutto per l'aggettivo, che ricalca il *candescere* del modello, come mostra l'induzione del sostantivo *candor* tre versi dopo. N' esce dilatato il tema della giustizia, sotteso nello stesso racconto di Ovidio, che la pone in antitesi con la superbia [...]. Non sfugga però come il testo pago sia "passato" per quello sacro, in modo che il colore bianco venga a determinarsi come quello precipuo della giustizia quale è ventilata nelle Scritture. Il bianco, infatti, in quanto designa la purezza della coscienza indispensabile per esercitare la giustizia, e l'assenza di *macula d'errore* – come da *Conv.* II, XIII, 27: 'E lo cielo di Giove (quello della Giustizia appunto) si può comparare alla Geometria [...]. La Geometria è *bianchissima* in quanto è *sanza macula d'errore* [...] – costituisce un motivo che è da riportare in primo luogo ad *Apoc.* VII, 9: 'Post haec vidi turbam magnam [...] stantes ante tronum, et in conspectu Agni, amicti *stolis albis*' Per l'acquisizione che ne fa Dante basti ricordare come nell'Empireo i Giusti indossino *bianche stole* (*Par.* XXX, 129). Ma qui l'equazione candore=giustizia è suggerita soprattutto da un salmo di Davide, lo stesso che forma l'intertesto di questa parte del canto [...]: 'Dum discernit celestis reges super eam, nive dealbabuntur in Selmon' (*Ps.* LXVII, 15)».

72 Cfr. per questo FRUGONI, *Le decorazioni murali come testimonianza di uno «Status Symbol»*, in «Un palazzo, una città: il palazzo Lanfranchi di Pisa», Pacini Editore, p. 143: «Il vaio [...] era il segno che contraddistingueva la classe dei dotti e dei nobili».

tre Cantiche della *Commedia*, o i tre Regni che vi sono rappresentati; 6) la mano del preteso Dante, insieme alla corda, stringe anche un fazzoletto: così come quella di chi lo precede (dove però la corda non si vede); 7) il fazzoletto tornerà nell'affresco degli *Effetti del Buon Governo*, in mano alle danzatrici, che con esso si uniscono e si distaccano per poi riunirsi, sempre in ordine ritmico; 8) il fazzoletto designa il patto di concordia e l'armonia quale vige nella perfezione del numero e nell'essenza della Musica e dell'Amore; e dunque è simbolo contrario alla discordia e alla divisione: "d'amore e d'accordo", si dice anche oggi<sup>73</sup>.

5. Presenza affine alla *dritta corda*, dunque, il fazzoletto. Il tema della fune si sviluppa già in un passo del *Tesoretto* che è da molti citato come una delle fonti di Lorenzetti: l'uomo «nasce prim(e)ramente / al padre e a' parenti, / e poi al suo Comune; / ond'io non so nessuno / ch'io volesse vedere / la mia cittade avere / del tutto a la sua guisa, / né che fosse in divisa; / ma tutti per comune / tirasero una fune / di pace e di benfare, / ché già non può scampare / terra rotta di parte» (vv. 166-179).

Il *benfare*, naturalmente, rinvia – come sempre in Brunetto – all'ufficio prestigioso del Consigliere<sup>74</sup>. Questa linea, attraverso Dante,

---

<sup>73</sup> Dio – secondo i teorici medievali – creò il mondo unendone le parti (si ricordi *Par.* XXXIII, 86: «legato con amore in un volume»), che permangono insieme al segno della perfetta armonia musicale. E il fazzoletto come legame d'amore è tema antico, che giunge – come è noto – fino all'*Otello* di Verdi (libretto di A. Boito): «il fazzoletto ch'io le diedi, pegno primo d'amor».

<sup>74</sup> Ma il passo – che cito dall'ed. di Francesco Mazzoni (Alpignano 1967) – potrebbe anche orientarci per una più probabile chiosa della *comune madre* di *Purg.* XI, 63, di cui parla Umberto Aldobrandesco, nobiluomo molto intrigato col Comune di Siena. Nello stesso canto un altro senese, Provenzan Salvani, dice che fu «presuntuoso / a recar Siena tutta a le sue mani» (vv. 122-123). L'ultimo verso, a pensarci, Dante (che ben conosce il *Tesoretto*) può averlo vergato guardando al distico «la mia cittade avere / del tutto a la sua guisa». Di conseguenza sorge il dubbio che la *comune madre* non sia né Eva, né la terra (secondo che vorrebbero le note tradizionali), ma la propria patria, il Comune di Siena. Ci indirizza in tal senso l'affermazione che l'uomo «nasce prim(e)ramente / al padre e a' parenti, / e poi al suo Comune». Ad avallare una tale spiegazione congiura la statistica: nella *Commedia* il termine "comune" è impiegato solo cinque volte, e richiama sempre il Consiglio o la città di Siena. Il «*comun rincalzo*» di *Inf.* XXIX, 97, infatti, implica Albergo da Siena; e la «morte comune» di *Inf.* XIII, 66 sta in bocca a un Consigliere, Pier de la Vigna; coi Consigli ha poi a che fare «lo comune incarco» di *Purg.* VI, 133. Quanto all'ultimo dei cinque impieghi, segnato dall'«obietto comun» di *Purg.* XXIX, 47, non vale tanto il fatto che esso ricorra là dove è rappresentata l'avanguardia della processione che accoglie i ventiquattro seniori, quanto quello che il sintagma propone il tema dell'*inganno* dei sensi, e di conseguenza della superiorità della ragione: che è calpestata da quanti parlano e agiscono con ira, in modo bestiale. Ed è ciò che – per Brunetto come

giunge al “ben operare” che si legge nella didascalia VOLGIETE GLIOCCHI, dove sicuramente è ritratta la Giustizia:

VOLGIETE GLIOCCHI ARIMIRAR COSTEI.VOCHE REG-  
GIETE CHE QUI FIGURATA.E P(ER) SUE CIELLE(N) CIA  
CORONATA.LAQUAL SE(MPRA) CIASCUN SUO DRITTO  
RENDE.GUARDATE QUANTI BEN VENGAN DA LEI.ECO-  
ME E DOLCE VITA ERIPOSATA.QUELLA DELA CITTA DUE  
SERVATA.QUESTA VI(R)TU KEPIU DALTRA RESPRE(N)-  
DE.ELLA GUARD(A) E DIFENDE.CHILEI ONORA E LOR  
NUTRICA E PASCIE.DA LA SUO LUCIE NASCIE.EL ME-  
RITAR COLOR COPERAN BENE. E AGLINQUI DAR DEBITE  
PENE.

La concordanza con Dante qui è sostenibile – oltre che per il *Voi che reggete* e per l’“operare bene” già visti (in proposito si può aggiungere il *bene operando* di *Par.* XVIII, 59, non foss’altro perché ricorre in uno dei canti della Giustizia) – anche per la vita *dolce* e *riposata* della città in cui regna la giustizia. Viene in mente – ed è stato già notato – la Firenze antica dove nacque Cacciaguida: «A così *riposato*, a così bello / viver di *cittadini*, a così fida / *cittadinanza*, a così *dolce* ostello...» (*Par.* XV, 130 sgg.). E forse c’è anche un rapporto tra P(ER) SUE CIELLE(N) CIA CORONATA, detto di una donna allegorica, IUSTITIA, e il «per sua eccellenza manifesta» di *Conv.* III, I, che qualifica una creatura non meno allegorica, la *donna gentile*. Ma soprattutto torna a profilarsi come intertesto il canto XVI del *Purgatorio*. Il NUTRICA E PASCIE, infatti, è riportabile al linguaggio di Marco Lombardo, e precisamente ricalcherebbe gli emistichi *ben si nutrica* (v. 78) e *di quel si pasce* (v. 102), quando li si congiungesse. D’altra parte anche nel VOLGIETE GLIOCCHI ARIMIRAR COSTEI potrebbe esserci un’eco dantesca, e non solo dal sonetto «Volgete gli occhi a veder chi mi tira» (Brugnolo), dacché lo stilema è corrente nella *Commedia*: si veda almeno il proemiale «mi volsi a retro a rimirar lo passo». Analogamente si può trovare un che di dantesco nel primo verso della terza ed ultima strofa *in bono*:

SENCA PAURA OGNUOM FRANCO CAMINI.ELAVO-  
RANDO SEMINI CIASCUNO. MENTRE CHE TAL COMU-

---

per Dante, e poi anche per Lorenzetti – fanno i cattivi Consiglieri, che non amano né cercano la verità, e si mostrano solleciti solo di onori e guadagni immediati: nemici della concordia e del vivere quieto, e pronti sempre all’*inganno* (termine, s’è visto, di una delle didascalie) e all’ingiustizia. Essi confortano i tiranni, non i buoni reggitori, che, in quanto tali, altri inviti non ascoltano se non a bene operare.

NO.MANTERRA QUESTA DON(N)A IN SIGNORIA.CHEL  
ALEVATA AREI OGNI BALIA

È richiamabile ancora il canto XVI del *Purgatorio*, che al verso 118 dice: «Or può sicuramente ivi passarsi»<sup>75</sup>; e poi – considerato che nel Cattivo Governo di Lorenzetti domina la figura del Tiranno, e che le parole di Dante sono rivolte a un Consigliere, Guido da Montefeltro – anche l'aggettivo *franco*: «tra tirannia si vive e stato *franco*» (*Inf.* XXVII, 54)<sup>76</sup>. Parimenti fitta è la serie dei dantismi censibili nelle tre strofe *in malo*, inserite nell'affresco del Cattivo Governo. Questa la prima:

LADOVE STA LEGATA LA IUSTITIA.NESSUNO ALBE(N)  
COMUNE GIAMAY SACORDA.NE TIRA ADRITTA COR-  
DA.P(E)R O CONVIE(N) CHE TIRANNIA SORMONTI.LA  
QUAL P(E)R ADEMPIR LA SUA NEQUITIA.NULLO VOLER  
NE OP(ER)AR DISCORDIA.DALLA NATURA LORDA.DE  
VITII CHE CO(N) LEI SON QUI CO(N)GIONTI.QUESTA  
CACCIA COLOR CALBEN SON PRONTI.E CHIAMA A SE  
CIASCUN CAMALE I(N)TENDE.QUESTA SEMPRE DIFEN-  
DE.CHI SFORCA O ROBBA O CHI ODIASSE PACE.UNDE  
OGNITERRA SUA I(N) CULTA GIACE.

La più evidente delle uguaglianze – e tutti l'hanno schedata – è tra il CONVIE(N) CHE TIRANNIA SORMONTI e il «*convien che...l'altra sormonti*» di *Inf.* VI, 67-68: il canto ("politico") di Ciaccio e delle domande e risposte su Firenze e la giustizia. A questa coincidenza centrale fanno da alone quelle di IUSTITIA-*giusto* (v. 62), DISCORDIA-*discordia* (v. 63), LORDA-*lorde* (v. 31), CACCIA-*caccerà* (v. 66). Si è poi anche notato (Brugnolo) la corrispondenza delle rime SACORDA-CORDA-LORDA con le uguali (*lorda-s'accorda-corda*) di *Purg.* VII, 110-114; è di conforto, aggiungo io, il fatto che esse impegnano il Consigliere Sordello e alcuni Reggenti pacificati nella valletta dei Principi. Si può anche ritenere – ed è contatto non censito, a mia notizia – che il CAMALE I(N)TENDE può

75 Verso, questo, che probabilmente ha suggerito anche la seconda iscrizione del Cattivo Governo: UNDE P(ER) QUESTA VIA.NO(N) PASSA ALCUN SE(N)CA DUBBIO DIMORTE.

76 Per dantesco alcuni fanno passare anche lo *in signoria*: ma nel caso è meglio parlare di interdiscorsività. Il punto debole che mostrano i censimenti finora condotti sui "dantismi" delle didascalie della Sala della Pace è il loro carattere episodico, e poco organico. Non si parte, cioè, da una visione generale, né si persegue l'individuazione delle basi ideologiche e delle tematiche di fondo dell'opera di Lorenzetti comparata a quella dantesca; e così non viene a galla la coincidenza piena del sistema valoriale che ne costituisce l'asse portante.

essere scaturito per opposizione (stante l'omologia tematica e la componente autobiografica dell'esilio) dal «bonum commune *intendisse* dicendi sunt» di *Mon.* II, V, 8, riferito all'amore del bene pubblico degli illustri Romani.

Ma oltremodo significativi appaiono – e di questo neanche c'è stata rilevazione – due incroci che riguardano rispettivamente il termine NEQUITIA e l'emistichio CALBEN SON PRONTI. Sembra perfino che non possiamo giungere alla comprensione del loro reale significato se non azionando le leve della *semiosi obbligata*. Questa mia teoresi impone di trovare e raffrontare gli impieghi di *nequizia* nella *Commedia*. Obbedendo, noi prendiamo atto che il loro numero è minimo. Sono soltanto tre, e sempre in rima con *giustizia*: a *Par.* IV, 69, dove il *nequizia* è qualificato con l'eresia; a *Par.* VI, 123, dove è opposto alla concordia e all'armonia dei Beati; e infine a *Par.* XV, 142, dove è riferito a Cacciaguida e alla *legge* dei Maomettani che procura a lui morte e gloria, col conseguimento della *pace* celeste. Conclusione: in Dante *nequizia* è sempre opposta a *giustizia* e sempre attrae il concetto di "divisione" (che comporta assenza di concordia e di pace), sia essa quella degli eretici (*l'eretica nequizia*), o degli scismatici di Maometto (*Inf.* XXVIII, 35: «seminator di scandalo e di scisma»), o delle anime senza pace dell'Inferno contrapposte a quelle del Paradiso, concordi e pacificate tra loro e con Dio. Insorge perciò l'obbligo di intendere il NEQUITIA di Lorenzetti non – come ancora avviene – nel significato generico di malvagità, ma nell'accezione politica della divisione-discordia-guerra: i *tituli* che si trovano nell'affresco *in malo* della Tirannia e dei suoi effetti.

A fronte di tali coincidenze, per un attimo ci sorprendiamo a immaginare che Ambrogio abbia conosciuto di persona Dante e che da lui abbia molto udito e posto in mente: magari in compagnia di Simone Martini. Ma poi il QUANDO PARLA PEGGIO EPIU LODATO, visibile entro la citata risposta di Maria Vergine nella *Maestà* del Gran Consiglio, davvero non è comprensibile (sibillino ancora lo si giudica) senza il riscontro della mediazione che lo ha fatto nascere: del memorabile «un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene» (*Purg.* VI, 125-126). Si è già veduto come esso faccia capo ai «molto parlanti senza sapienza» di Brunetto; e non è difficile ammettere che sia ben presto corso in giro, divenendo proverbiale prima in quel di Siena (dove il poeta fu certamente all'indomani della "partita" da Firenze, di ritorno da Roma), e poi in tutta Italia, fin dal secondo decennio del Trecento, se non anche prima. Questa, naturalmente, è fantasia; ma che riaffiora le volte che si pensa a come il COLOR CALBEN SON PRONTI non mostri la sua reale carica semantica se non quando è

messo in relazione con un altro luogo dantesco. Tutti chiosano il *pronti* con “disposti”; e così ne dimezzano il valore. Per comprendere, infatti, bisogna che si vada a *Conv.* I, VIII, 3, dove è insegnata la distinzione tra il *bene* e il *pronto bene*: «dare a uno e giovare a uno è *bene*; ma dare a molti e giovare a molti è *pronto bene*». Pertanto la “prontezza” va intesa nell’accezione tecnica, che è ancora una volta politica. In coloro che *al ben son pronti* vanno riconosciuti gli operatori del bene pubblico (e non privato), e specie i Consiglieri addetti a legiferare a tal fine: «onde vedemo li ponitori de le leggi massimamente pur a li più comuni beni tenere confissi li occhi, quelle componendo» (ivi, 4). Di qui forse dipende anche dell’altro, reperibile nella didascalia QUESTA SANTA VIRTU. Il bene comune, diventato signore degli *animi molti*, elegge di non tener gli occhi giammai rivolti (e dunque da tener *confissi*) dallo splendore dei volti delle virtù che si stanno intorno a lui. Da ultimo: può avere l’ascendenza in Dante anche l’attacco LADOVE STA LEGATA LA IUSTITIA. È la densità fonica di LEGATA che deve guidarci, fino a *Purg.* XIX, 121: «Come avarizia (la stessa che culmina nella Tirannia) spense a ciascun bene (intenderemo: privato e pubblico) / lo nostro amore, onde operar (il ben fare) perdési / così *giustizia* qui stretti ne tene / ne’ piedi e ne le man *legati* e presi». E legata piedi e mani appare la donna che si trova nella parte bassa dell’affresco del Mal Governo: figura che tanto somiglia anche all’immagine che della Giustizia è resa nella citata canzone *Tre donne intorno al cor*.

Ma è tempo di chiudere. Lo faccio notando solo altre poche cose<sup>77</sup>: 1) il verso GUERRE RAPINE TRADIMENTI EN GANNI può derivare, più che da ogni altra fonte per esso indicata, da quella di *Conv.* I, XII, 10: «la ingiustizia massimamente è odiata, sì come è *tradimento*, ingratitudine, falsitade, furto, *rapine*, *inganno* e loro simili»; 2) i denti come zanne – che caratterizzano, insieme agli occhi torti (forse parenti di quelli di Ciaccio, che da *diritti* si mutano in *biechi*) la faccia della Tirannia – sono attributo demoniaco, come si deduce da *Inf.* XXII, 55-56: «E Ciriatto<sup>78</sup>, a cui di bocca uscì / d’ogne parte una sanna come a porco / il fé sentir come l’una sdruscita». Lo “sdrucire”, superfluo dirlo, rimanda ancora una volta alla divisione-discordia che il Tiranno opera tra i sudditi.

Riceve continuo avallo, dunque, la tesi che tra la pittura di Loren-

<sup>77</sup> Da sommare ai riscontri che la critica ha già effettuato, dei quali il più acquisibile riguarda l’immagine di *Furor*. Essa – s’è fatto notare opportunamente (FRUGONI, *Una lontana città*, cit., p. 143) – per essere metà bestia e metà uomo ricorda il Minotauro com’è schizzato a *Inf.* XII, 11-13: dove simboleggia appunto l’ira bestial; e, si deve aggiungere, per aver esso il corpo di cavallo, è simile anche ai centauri che fanno da guardiani, nello stesso canto, ai Violenti.

<sup>78</sup> Uno dei dieci diavoli che troviamo fra i barattieri (*Inf.* XXII, 122).

zetti e la *Divina Commedia* corrano legami di sangue. È che l'una e l'altra vogliono essere – anche per la fede sincera nel detto del Salmista: «iustitia et pax obsculatae sunt» (*Ps.* LXXXV, 11) – un *grido* che come *vento*<sup>79</sup> si leva dall'ingegno e dalla cultura degli uomini di buona volontà, a percuotere le cime più alte: con l'unico fine di educare alla giustizia e alla pace.

*Italianista, Salerno*

---

<sup>79</sup> Sono le parole con cui in *Par.* XVII, 133 viene definita la poesia della terza Cantica, se non di tutto il Poema.



MARIA CONCOLATO PALERMO

## LA FORTUNA DI DANTE IN INGHILTERRA

Nell'affrontare un argomento molto ampio e complesso come quello della fortuna di Dante in Inghilterra, che pone una serie di domande relative ai tempi, ai modi e alla qualità di questa conoscenza, sembra opportuno precisare che l'obiettivo di questo intervento è solo quello di offrire una campionatura di dati relativi soprattutto alla cultura britannica; resterà fuori infatti da questa nostra riflessione la cultura americana, nonché l'afro-americana, per ragioni estrinseche e non già perché la fortuna di Dante in queste altre realtà culturali sia di minor interesse. Un dato per tutti: sono americani alcuni dei più vivaci centri di ricerca odierni su Dante. Inoltre, come ci ha ricordato di recente Lewis Watkins, presentando *The Dante Club* (2003), il romanzo thriller di Matthew Pearl che coinvolge la prima traduzione dantesca in America di Longfellow: «The Dante Society of America, of Cambridge, Massachusetts, boasts itself the oldest continuous organization in the world dedicated to the study and promotion of Dante»<sup>1</sup>.

Se è ovviamente indispensabile distinguere la presenza e quindi la conoscenza del nome di un autore dall'effettiva conoscenza e diffusione della sua opera, ciò è tanto più vero nel caso di Dante Alighieri nella realtà culturale britannica. S'incontra spesso infatti nel Medioevo e nel Rinascimento inglese la menzione di una triade 'Petrarca, Dante e Boccaccio', a cui viene in genere contrapposta una corrispondente triade inglese 'Chaucer, Gower, Lydgate'; a cui poi seguirà un'altra: 'Wyatt, Surrey, Skelton'; ed altre ancora. Ma noi sappiamo che si tratta, per lo più, di un *nominis umbra*, della ripetizione di un *topos* approdato in Inghilterra, proveniente dalla cultura italiana, a cui per molto tempo corrisponde una ben diversa conoscenza di questi tre autori. A differenza di Petrarca e di Boccaccio che non sono solo noti, ma anche letti, tradotti, fatti propri nel Quattrocento e nel Cinquecento, la conoscenza di Dante e la presenza della sua opera è effettivamente molto scarsa nella cultura del paese in questi primi due

---

1 «La Dante Society of America [1881] di Cambridge, Massachusetts, si vanta di essere la più antica organizzazione al mondo dedicata allo studio e alla promozione del poeta fiorentino», in MATTHEW PEARL, *The Dante Club*, London, Vintage 2004, p. viii.

secoli. Possiamo subito anticipare che tale rimarrà fino alla seconda metà del Settecento o meglio ancora al primo Ottocento, momento dal quale inizierà un effettivo ampio interesse per Dante e una sua penetrazione, a diversi livelli, sempre più capillare e diffusa<sup>2</sup>.

Mi sembra opportuno citare una battuta di un personaggio jonsoniano, Lady Politic:

All our English writers, / I mean such as are happy in the Italian, / Will deign to steal out of this author, [sta parlando di Battista Guarini, l'autore del *Pastor Fido*] mainly: / Almost as much as from Montagnié: / He has so modern and facile a vein, / fitting the time, and catching the court-ear! / Your Petrarch is more passionate, yet he, / In days of sonneting, trusted them with much: / Dante is hard, and few can understand him<sup>3</sup>.

Questo personaggio, Lady Politic, della famosa commedia di Ben Jonson *Volpone*, viene presentato come una donna di mondo, un poco eccentrica, ma bene informata. Siamo nel 1606. Ci sembra particolarmente indicativa questa battuta per cominciare ad intendere le ragioni della scarsa conoscenza di Dante. Autore, come si è detto, fin da allora già noto, ma considerato appunto 'hard', difficile.

A voler individuare una prima presenza di Dante in Inghilterra ci troviamo davanti alcuni dati in nostro possesso che sono sicuri, altri che sono da considerarsi delle ragionevoli ipotesi. Fra queste ultime rientra la possibilità che Geoffrey Chaucer, il più grande poeta medievale inglese, abbia riportato con sé da uno dei suoi viaggi in Italia (negli anni Settanta del Trecento) anche un manoscritto della *Commedia*. Si tratterebbe così del primo testo dantesco giunto in quel paese. L'altro episodio certo riguarda invece la traduzione in latino di questo testo. Al Consiglio di Costanza (1417), Fra Giovanni dei Bertoldi da Serravalle, vescovo di Fermo, sarebbe stato sollecitato da Nicholas Babwith, vescovo di Bath, e da Robert Hallam, vescovo di Salisbury, a

---

2 Fra gli studi più recenti, si vedano *Dante's Modern Afterlife. Reception and Response* from Blake to Heaney, ed. by Nick Havely, London, Macmillan Press 1998; *Dante Metamorphoses, Episodes in a Literary Afterlife*, ed. by Eric. G. Haywood, Dublin, Four Courts Press 2003, nonché l'interessante antologia *Dante in English*, London, Penguin Books 2005, pubblicata troppo tardi perché ce ne potessimo servire.

3 «Tutti i nostri scrittori inglesi, voglio dire quelli che possiedono l'italiano, si degnano di rubare da quest'autore principalmente; quasi tanto quanto da Montaigne. Ha una vena così facile e moderna, adatta ai tempi, che incanta orecchi cortigiani! Il Petrarca è più appassionato, e pur egli, nei giorni in cui si facevan sonetti, dette loro parecchia roba a credito: Dante è difficile, e pochi posson capirlo», in BEN JONSON, *Volpone or The Fox*, Act 3, sc. 4.

tradurre appunto la *Commedia* in latino. Questa traduzione, dedicata ai due vescovi, è accompagnata da un commento in cui Serravalle per due volte asserisce che Dante aveva visitato l'Inghilterra<sup>4</sup>. Qualche decina di anni dopo, nel 1444, Humphrey, Duca di Gloucester, offrì alla biblioteca di Oxford la traduzione latina di Serravalle della *Divina Commedia* con il suo commento, assieme a tante altre opere che gli appartenevano<sup>5</sup>. Possiamo quindi pensare che, in qualche modo, già nel primo Quattrocento, l'opera maggiore di Dante fosse nota, anche se ovviamente la sua circolazione doveva essere inesistente o limitata a pochi fortunati lettori.

La fortuna di un'opera, tanto più di un'opera come la *Divina Commedia*, è spesso legata a fattori altamente casuali: può dipendere dall'incontro di personalità eccezionali, come avremo modo di vedere, o dalla presenza di un manoscritto o di un libro appunto in una biblioteca. Sappiamo, per esempio, che quella della cattedrale di Wells negli anni Trenta del Cinquecento possedeva una copia della versione latina di Serravalle e che la biblioteca del re Enrico VIII nel 1542-43 conteneva «Dante's works in the Castillan tongue» (forse la traduzione in prosa del Villena del 1428). Il catalogo del 1596 della biblioteca di un nobile inglese (John, Baron Lumley) includeva un'edizione del primo Cinquecento della *Commedia*, mentre John Donne possedeva una copia dell'edizione veneziana del *Convivio* del 1531<sup>6</sup>. Nel secolo successivo Milton, su cui torneremo, usava un'edizione della *Commedia* con il commento di Daniello del 1568. Un importante avvocato e giudice inglese, Sir Edward Coke, possedeva alla sua morte nel 1634, tra un notevolissimo numero di libri italiani, un'edizione non meglio identificata delle «Poet Dante's Works» del 1568 o 1578<sup>7</sup>.

Più probabile, nel caso di Dante, è la sua conoscenza da parte di uomini di cultura inglesi che siano venuti nel nostro paese, oltre che in missione diplomatica, come nel caso di Chaucer, allo scopo di visitarlo e di conoscerne le bellezze naturali e artistico-culturali o le scienze della politica o delle armi. Ci riferiamo ai viaggiatori del *Grand Tour*, che veniva praticato dagli inglesi ben prima che nel Seicento si chiamasse così. Erano sì pellegrini spesso diretti in Terra Santa che

---

4 Nei *Preambula* all'opera, Serravalle sostiene che Dante fu studente di teologia ad Oxford e a Parigi.

5 Cfr. WERNER PAUL FRIEDERICH, *Dante's Fame Abroad (1350-1850)*, Roma, Ed. di St. e lett. 1950, p. 182.

6 Il volume con la sua firma e il suo motto si trova oggi alla Bodleian Library di Oxford.

7 A questo proposito si veda il saggio di NICHOLAS R. HAVELY, «An Italian Writer against the Pope?» Dante in Reformation England, c.1560-c.1640, in Haywood (ed.), op. cit., pp. 127-49.

attraversavano il nostro paese, ma a partire dal primo Cinquecento erano anche viaggiatori che avevano l'Italia come primo obiettivo. Non è strano perciò che uno scrittore come William Thomas, autore di una grammatica della lingua italiana il cui titolo è indicativo: *Principal Rules of the Italian Grammar, with a Dictionarie for the better understanding of Boccace, Petrarcha, and Dante* (1550), includesse nella sua opera principale, *Historie of Italie*, del 1549<sup>8</sup>, il resoconto della fondazione di Mantova, tratto dal ventesimo canto dell'*Inferno*<sup>9</sup>. Una volta in Italia, dove rimase a lungo, dal 1545 al 1549, ebbe il Thomas la *Commedia* tra le mani oppure, visitando Mantova, gli venne menzionato il verso dantesco? È difficile dirlo; se si tien conto però del gran numero di edizioni della *Commedia* in Italia in questo periodo, è molto probabile che egli abbia potuto consultare l'opera.

Questo che è vero per Thomas, è vero per molti altri autori del Cinquecento nella cui opera ci sono sì riferimenti a Dante, ma per lo più brevi e fugaci. Spesso le menzioni appaiono in opere di autori che conoscono la cultura italiana e che hanno a loro disposizione un notevolissimo numero di opere italiane in traduzione. Quando Sidney, nella sua *Defense of Poesy* (1581), menziona Dante lo fa perché lo conosce o perché l'ha trovato citato in Bembo o in altri autori? Ci si domanda anche che valore abbiano le sue citazioni: «...to believe with Landino, that they [poets] are so beloved of the gods that whatsoever they write proceeds of a divine fury»<sup>10</sup> e più avanti: «...your soul shall be placed with Dante's Beatrice, or Virgil's»<sup>11</sup>, che è anche la prima menzione del nome di Beatrice in un'opera inglese. Sidney è un poeta che è venuto in Italia, in particolare a Venezia e a Padova, e che è fornito di una notevolissima cultura. Potrebbe quindi aver conosciuto direttamente anche l'opera di Dante. A questo proposito può essere utile ricordare la gran diffusione in Italia della *Commedia* nell'agile edizione in ottavo pubblicata da Aldo Manuzio a Venezia nel 1502,

---

8 II ed. 1560; III 1562; IV 1567.

9 «Fer la città sovra quell'ossa morte; / e per colei che 'l loco prima elesse, / Mantüa l'appellar sanz'altra sorte. *Inf.*, XX, 91-93»: «Dante (speakynge thereof) referreth the beginnyng of Manta to Manta, daughter of Tiresia, kynge of Thebes!», in WILLIAM THOMAS, *The Historie of Italie*, 1549, f. 201. Per un'introduzione all'opera del Thomas si veda l'edizione curata da George B. Parks, *The History of Italy*, The Folger Shakespeare Library, Cornell University Press 1963, pp. ix-xxviii.

10 «...credere con Landino che essi [i poeti] sono tanto amati dagli dei che qualunque cosa scrivano proviene da furia divina». Sidney si riferisce ad una affermazione di Landino che appare nel prologo alla sua edizione della *D.C.* del 1481.

11 «...se credete alla forza di questi poeti, la vostra anima troverà posto accanto alla Beatrice di Dante e all'Anchise di Virgilio» (SIR PHILIP SIDNEY, *Defense of Poesy*, in *Sir Philip Sidney*, ed. by Katherine Duncan-Jones, Oxford, O.U.P. 1990, p. 249).

che fu un'edizione rivoluzionaria, perché si rifaceva ad un manoscritto, forse la copia mandata da Boccaccio a Petrarca, curato appunto da Pietro Bembo, il cui nome non appare probabilmente perché lo scrittore non voleva che il nome della sua famiglia, una delle più prestigiose a Venezia, venisse associato con il nuovo modo meccanico di fare libri. Pietro Bembo però prediligeva come modelli stilistici Boccaccio e Petrarca, come appare dalle sue *Prose della volgar lingua* (1525), influenzando così indirettamente i suoi lettori anche all'estero.

Ovviamente c'erano poi i librai. Sappiamo, per esempio, di un Robert Martin che nei suoi cataloghi, che proseguono fino al 1640, elencava edizioni del Cinquecento e del Seicento della *Commedia*: fra queste, edizioni piccole, portatili, come *l'in quarto* di Daniello del 1568 (postumo), o bei volumi *in folio* come le edizioni di Landino (quella citata da Sidney) e Vellutello (1544) che, ci ricorda uno studioso, «may possibly have lain undisturbed on the shelves of aristocratic libraries»<sup>12</sup>.

Potremmo soffermarci su innumeri notizie simili; ma esse non ci dicono poi molto sull'effettiva adesione ad un testo, quella che si traduce in linfa vitale per un altro autore, che diventa fonte ispiratrice di immagini e forme, quella cioè che è il segno della vera penetrazione di un autore nella cultura di un paese.

Dobbiamo quindi fare un passo indietro e tornare a Chaucer. Con Chaucer che, come ricordavamo, venne in Italia e riportò con sé probabilmente in Inghilterra l'opera di Dante, ci troviamo di fronte ad un autore che, affascinato dalla varietà dei temi e delle forme dell'opera dantesca, sembra aver avuto spesso presente una parte almeno dei lavori del poeta italiano. Si tratta non soltanto di un'affinità spirituale, come potrà essere in seguito per Milton o per il novecentesco Eliot. Tutti i critici sottolineano infatti la profonda diversità di carattere e di atteggiamento nei confronti della vita che contrassegna i due autori, Chaucer e Dante<sup>13</sup>. Come dice Mario Praz: «Il placido borghese di Londra [Chaucer] poco doveva simpatizzare con la sacrosanta indignazione dantesca contro imperatori codardi e papi degeneri»<sup>14</sup>. C'era fra Chaucer e Dante una distanza, come ci ricorda Pietro Boitani<sup>15</sup>, non solo geografica, ma anche cronologica. Sebbene avessero in comune

---

<sup>12</sup> HAVELY, art. cit., pp.132- 33.

<sup>13</sup> Cfr., per esempio, FRIEDERICH: «Chaucer's character was not one to be completely attracted to Dante. He was not a philosopher, or politician, or theologian» (op. cit., p. 189).

<sup>14</sup> MARIO PRAZ, *Machiavelli in Inghilterra*, Firenze, Sansoni 1962, p. 41.

<sup>15</sup> Cfr. PIETRO BOITANI, *What Dante Meant to Chaucer*, in Boitani (ed.), *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, C.U.P. 1983, p. 115.

una vasta cultura (amavano entrambi gli stessi classici, Virgilio e Stazio; conoscevano la filosofia medievale; erano interessati alle scienze), Dante era in fondo un uomo del Duecento con una sensibilità e religiosità ben diverse da quelle dell'inglese. Ciò nonostante, gli echi danteschi sono molteplici nelle opere di Chaucer, anche se non raggiungono 250 casi come qualcuno ha sostenuto; si tratta in sostanza di echi e di adattamenti. È nella stanza finale del *Troilus and Criseyde* (ca. 1380) all'inizio e alla fine di questa stanza, che troviamo un adattamento, che è una traduzione dei versi 28-30 del XIV del *Paradiso*:

Thow oon, and two, and three, eterne on lyve  
 That regnest ay in thre, and two, and oon,  
 Uncircumscrip, and al maist circumscribe  
 [...]

che è la traduzione di:

Quell'uno e due e tre che sempre vive  
 e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,  
 non circunscrip, e tutto circumscribe  
 [...]

e l'ultimo verso

For love of mayde and moder thyn benigne,

che riecheggia invece il primo verso del XXXIII del *Paradiso*:

Vergine madre, figlia del tuo figlio [...]

Ma non sono gli unici echi significativi. Nella *House of Fame* (1384), troviamo la prima menzione di Dante. Nei *Canterbury Tales*, l'opera di Chaucer più nota e più importante, c'è naturalmente più di un richiamo. Noi ci soffermiamo su uno solo che sarà particolarmente prediletto nel corso dei secoli successivi, dando vita non tanto a moltissime traduzioni, ma anche, soprattutto a partire dal Settecento, a disegni, quadri, bassorilievi, sculture. Si trova nel *Monk's Tale* (*Racconto del Monaco*) che è un insieme di brevi narrazioni, ognuna delle quali tratta della caduta di un personaggio illustre, da Lucifero a Crespo, da Cesare a Nerone. Fra queste narrazioni in versi c'è quella intitolata *De Hugelino, Comite de Pize*, che racconta la storia del conte Ugolino (*Inferno* XXXIII, 1-90). Questa l'ultima parte:

And whan the wofull fader deed it sey,  
 For wo his armes two he gan to byte,  
 And seyde, 'Allas, Fortune, and weylaway!  
 Thy false wheel my wo al may I wyte.'  
 His children wende that it for hunger was  
 That he his armes gnow, and nat for wo,  
 And seyde, 'Fader, do nat so, alas!  
 But rather ete the flesh upon us two.  
 Oure flessch thou yaf us, take oure flessch us fro,  
 And ete ynough'. right thus they to hym seyde,  
 And after that, withinne a day or two,  
 They leyde hem in his lappe adoun and deyde.

Hymself, despeired, eek for hunger starf;  
 Thus ended is this myghty Erl of Pize.  
 From heigh estaat Fortune awaye hym carf.  
 Of this tragedie it oghte ynough suffise;  
 Whoso wol here it in a lenger wise,  
 Redeth the grete poete of Ytaille  
 That highte Dant, for he kan al devyse  
 Fro point to point; nat o word wol he faille<sup>16</sup>.

Credo che la resa di questo episodio da parte dello scrittore inglese sia un buon esempio di quel principio di 'trasformazione' 'nel tono e negli scopi' per cui Chaucer, secondo un importante studioso dei rapporti tra Chaucer e Dante (Schless), «con cura sposta l'enfasi dal terrore concentrato della descrizione di Dante verso una descrizione simpatetica, si potrebbe dire sentimentale, della morte dei figli di Ugolino»<sup>17</sup>.

---

16 GEOFFREY CHAUCER, *The Monkes Tale*, in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. by Walter W. Skeat, London, O.U.P. 1957, p. 537. «E quando il padre morto lo vide, ambo le braccia per dolor si morse, e disse: "Ahimé, fortuna, ahimé! A mio malanno la tua falsa ruota conosco girare!". Credettero i figli che per fame le braccia si fosse morse e non per dolore, e dissero: "Non così padre, ahimé! piuttosto cibati delle nostre carni; tu queste carni ci desti e tu ce le togli, e saziati"! appunto così gli parlarono. E dopo di ciò entro uno o due giorni gli si stesero in grembo e morirono, ed egli stesso, disperato, per fame perì. In questa maniera finì questo potente conte di Pisa, cui fortuna strappò da alto stato. E di questa tragedia detto sarebbe a sufficienza, chi più a lungo ne voglia sentire legga il gran poeta d'Italia, quell'alto Dante, perché egli tutto sa dire punto per punto, senza una parola che falli». Non ci soffermeremo sugli aspetti tecnici dell'adattamento del verso dantesco alla lingua inglese. Ci limitiamo qui a dire che Chaucer utilizza la stanza di otto versi per rendere la terzina di Dante.

17 Cfr. HOWARD H. SCHLESS, *Chaucer and Dante: A Revaluation*, Norman, Okla,

Solo con Milton, nel Seicento, troveremo una conoscenza di Dante, per così dire, dall'interno. Prima però vorremmo ricordare una serie di autori che menzionano il nome di Dante nel Cinquecento: non solo Sir Philip Sidney, quindi, ma anche Gabriel Harvey, Robert Greene e, non a caso, tutti i traduttori di testi italiani da Robert Peterson (traduttore del *Galateo* di Monsignor Della Casa, 1576), a George Pettie (traduttore della *Civil Conversazione* di Stefano Guazzo), a Thomas Hoby (traduttore del *Libro del Cortigiano* di Baldassar Castiglione) ed alcuni altri (James Sandford, traduttore di Lodovico Guicciardini, 1573 *Hore di ricreazione* e Thomas Bedingfield, traduttore del Machiavelli, 1587). Se si fa un'eccezione per Sir John Harington, il traduttore dell'Ariosto (*Orlando Furioso* 1591), che dovette per certo conoscere l'*Inferno* di cui traduce in inglese la terzina iniziale, possiamo invece ritenere nulla o quasi l'influenza di Dante su autori come Spenser e lo stesso Shakespeare. Laddove, e molti studi recenti lo sottolineano, c'è un aspetto dell'opera di Dante che ha una decisa risonanza in Inghilterra al tempo di Shakespeare e quindi in epoca Tudor; è una risonanza legata non tanto alla *Divina Commedia*, ma al *De Monarchia*.

«Dante come scrittore contro Roma» è un po' lo slogan che ritroviamo in opere di ecclesiastici protestanti, come il vescovo di Salisbury John Jewel; di polemisti accesi, come il martirologo John Foxe, il famoso autore appunto del cosiddetto *Book of Martyrs* (1570). Ci soffermiamo rapidamente su questo aspetto. Nel 1559, il famoso stampatore Oporinus (Johann Herbst) aveva pubblicato a Basilea un piccolo volume che conteneva una raccolta di saggi sul rapporto fra Papato e Impero. Il secondo di questi saggi era il *De Monarchia* di Dante, stampato per la prima volta in questa occasione (ricordiamo che l'opera era all'Indice dal 1554). L'opera dantesca apparve quindi come se fosse un opuscolo della Riforma protestante; le sue bozze furono probabilmente corrette da un luterano convinto, come l'appena citato studioso di Oxford, John Foxe, che era in quel periodo a Basilea. Questa notizia che, nel quadro generale che stiamo cercando di tracciare, potrebbe sembrare marginale, diventa interessante perché spiega qualcosa dell'avventura del libro, del suo viaggio fra le culture, dei tramiti spesso imprevedibili che segnano il destino di un'opera. Dante, lo scrittore oggi più cattolico della nostra cultura, diventa così uno strumento in mano protestante per attaccare il papato romano, sede, agli occhi dei protestanti inglesi, com'è noto, di ogni nequizia. Ed ecco che Dante diventa così famoso che lo si vuol vedere addirittura come un profeta, allorché nel suo *Veltro* si vuol leggere un anagramma del



nome di *Lutero*. Questo tentativo di utilizzare Dante, e le sue condanne di alcuni aspetti della Chiesa di Roma, non era però nuovo: rientrava nell'operazione già in atto da tempo di recuperare Dante, assieme ad altri autori del passato, in un filone di storia protestante. La ripresa dell'interesse per Dante al tempo del Concilio di Trento forse rientra in questo spirito. Ci sarà qualche voce cattolica in Inghilterra che cercherà di spiegare agli inglesi che la condanna di Dante riguardava non la Chiesa o la dottrina cattolica in quanto tale, ma solo la corruzione che, in un certo momento, allignava nella Chiesa di Roma; ma si tratta di voci isolate e minoritarie. La questione, molto interessante e complessa, non può ora essere seguita nei particolari. Va precisato però che nel rifarsi a Dante venne usato non solo il *De Monarchia*, ma anche passi della *Commedia* che si prestavano allo scopo. Da questo punto di vista, ciò rende meno vera l'affermazione della scarsa conoscenza di Dante all'epoca, che resta comunque legata a passi isolati. Uno per tutti: il passo più citato dagli scrittori protestanti è la condanna delle vanità e delle favole dei predicatori fatta da Beatrice nel canto XXIX del *Paradiso*, 103-08:

Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi  
quante sì fatte favole per anno  
in pergamo sì gridan quinci e quindi:  
sì che le pecorelle, che non sanno,  
tornan dal pasco pasciute di vento  
[...]

Dal tardo Cinquecento al primo Seicento, quindi, Dante viene considerato in alcuni settori inglesi «...a political opponent of papal supremacy [...] a prophetic witness against the Papal Antichrist and Scarlet Woman [...] an unmasker of the obscurantism of the Roman Catholic priesthood»<sup>18</sup>. Non è un caso quindi se ritroviamo in *Lycidas*, la famosa elegia di Milton, il più grande poeta inglese del Seicento, una ulteriore utilizzazione di questo passo del *Paradiso* che abbiamo ora citato:

Blind mouths! That scarce themselves know how to hold  
A sheep-hook, or have learned aught else the least  
That to the faithful herdsman's art belongs!  
What recks it then? What need they? They are sped;

---

<sup>18</sup> «...un oppositore politico della supremazia papale [...] un testimone profetico contro l'Anticristo Papale e la *Scarlet Woman* [=prostituta: la Chiesa di Roma] [...] uno smascheratore dell'oscurantismo del clero cattolico romano», in HAVELY, art. cit., p. 142.

And when they list, their lean and flashy songs  
 Grate on their scrannel pipes of wretched straw.  
 The hungry sheep look up, and are not fed,  
 But swollen with wind [...]¹⁹.

L'obiettivo polemico di Milton, come è noto, è la cosiddetta chiesa laudiana, ossia la High Church anglicana, che con l'arcivescovo Laud appunto si era molto avvicinata alla chiesa di Roma.

Sembra inevitabile ritenere, come ci ricorda un critico, che gli scritti di Milton sono pervasi dalla presenza dantesca²⁰, perché era un uomo molto colto, perché amava l'Italia, che conosceva bene, e la letteratura italiana, perché i suoi temi echeggiano tanto da vicino quelli di Dante, nonché per il fatto che le personalità dei due poeti sono molto affini. L'opera di Dante e quella di Milton sono opere in qualche modo parallele: entrambe «culminano nei due grandi poemi che si ergono solitari nella letteratura (la *Divina Commedia* e il *Paradiso Perduto*), perché, soli fra i grandi poemi del mondo, il loro intento era di essere nutrimento della libertà umana grazie ad una disciplina divina, fatta di potenza poetica, erede delle idee e tradizioni della fede cristiana»²¹:

One [Dante] was so Catholic, the other [Milton] so Protestant; yet both men resembled each other because, beyond being poets, they were statesmen in the largest sense, each one of them fighting hard for the spiritual values of his country, indeed for the welfare and the salvation of all humanity – the one by extolling an emperor and abominating many popes, the other by participating in the execution of a king and by embracing the cause of a new religious dictator²².

---

19 JOHN MILTON, *Lycidas* (1639), 119-26. Di seguito la traduzione italiana di questo passo fatta da Franco Fortini: «Bocche cieche! Neanche sanno reggere / La mazza del pastore e quasi tutta ignorano / L'arte di un fido custode di greggia. / Che fare di loro? Che gli manca? Sono sazi. / E su marci zuffoli sfiatati gli garba / Stridere certe stolte arie melenze, / il popolo [le pecore], che ha fame, li guarda ma niente / lo può nutrire e si pasce di vento...», in *Antologia della poesia inglese*, diretta da Franco Marucci, Firenze, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004, I, p. 385.

20 STOCKTON AXSON, *Dante and English Literature*, «The Rice Institute Pamphlet», VIII (1921), p. 227.

21 CHARLES H. HERFORD, *Dante and Milton*, «Bulletin of the John Rylands Library», Manchester, 1924.

22 «Uno [Dante] era così cattolico, l'altro [Milton] così protestante, tuttavia entrambi si rassomigliavano perché, oltre ad essere poeti, erano politici nel senso più ampio, ciascuno dedito ad una lotta difficile per i valori spirituali del suo paese, per il benessere e la salvezza di tutta l'umanità – l'uno innalzava un imperatore e biasimava molti papi, l'altro partecipava alla condanna a morte di un re e abbracciava la causa di un

Dopo Milton, nel corso del Seicento e nel primo Settecento, continuiamo a trovare echi o brevi segni di una conoscenza del nostro poeta, a volte anche numerosi e molto significativi. Mi piace però ricordare che forse la prima voce che rivendica con autorevolezza l'importanza del poeta Dante sul suolo inglese, e in inglese, è quella di un italiano, il nostro Giuseppe Baretti.

Emigrato in Inghilterra, come ricordiamo, egli ben presto trovò modo di farsi leggere sulla carta stampata della sua nuova patria. Siamo negli anni Cinquanta del Settecento: c'era da tempo nell'aria una polemica che risaliva al francese Voltaire, che si era espresso negativamente nei confronti della forza della poesia, anche di quella italiana. Altri avevano già risposto polemicamente nella stessa Inghilterra (tra di loro un altro esule italiano, Paolo Rolli, nel 1728), ma l'intervento del Baretti fu epocale. Egli non si limitò ad affermare la forza della nostra poesia ma, partendo dal presupposto che lo stesso Voltaire parlasse di qualcosa che in fondo non conosceva, illustrò con vari passi le voci italiane più significative, prima di tutte quella di Dante, di cui citò passi in italiano, seguiti dalla sua traduzione in inglese.

Di seguito la traduzione del Baretti di un famoso passo dantesco:

Through Me lies the Way to the doleful City.  
 Through Me lies the Way to everlasting Woe.  
 Through Me lies the Way to those doomed to Perdition.  
 Eternal Justice, omnipotent Power, consummate Wisdom,  
 and all-creating Love moved the Almighty to make me.  
 Me, except his Angels, the eldest of created Things.  
 I am to all Eternity. Ye who ever enter here, quit Hope for ever<sup>23</sup>.

Si è detto fin dall'inizio che è solo in questo periodo che comincia

---

dittatore religioso» [si riferisce a Carlo I e a Oliviero Cromwell], in FRIEDERICH, op. cit., p. 202.

23 GIUSEPPE BARETTI, *A Dissertation upon the Italian Poetry*, London, Printed for R. Dodsley, MDCCCLIII, p. 36. Oltre a quest'opera che contiene una lunga riflessione su Dante, è del 1753 anche *Remarks on the Italian Language and Writers* (di qualche anno prima); insieme a *Introduction to the Italian Language* del 1755 e a *The Italian Library* del 1757, precedono il suo famoso e duraturo *Dictionary of English and Italian Languages*, del 1760. Grande interlocutore inglese, sodale e sostenitore del Baretti in questo periodo è Samuel Johnson, con cui il Baretti dovette certamente discutere tutti questi suoi interventi, come ricaviamo dalla loro corrispondenza. Sul Baretti inglese, vd. MARIA CONCOLATO PALERMO, *Di alcuni aspetti del Baretti inglese*, in *Giuseppe Baretti Letterato e Viaggiatore*, Atti del Convegno, Napoli, 15 dicembre 1989, a cura di Arturo Martorelli, Premessa di Arnaldo Di Benedetto, Napoli, Valentino ed. 1993.

un vero apprezzamento di Dante in Inghilterra. È lecito supporre che gran merito di questo nuovo clima sia stato proprio del nostro Baretto, non solo grazie ai suoi contributi ma anche indirettamente e che non sia solo dovuto al nuovo gusto per l'orrido. Nel 1773, in una mostra alla Royal Academy, appare infatti un quadro di Joshua Reynolds, il grande pittore dell'epoca, che sceglie come tema della sua opera la tragedia del conte Ugolino. È difficile risalire ai motivi che lo hanno portato a questa scelta. Reynolds era però grande amico di Samuel Johnson, e attraverso Johnson, anche di Baretto, al punto da fargli un ritratto, nel 1774, che ha fissato per noi l'immagine ufficiale del nostro scrittore<sup>24</sup>. Ci piace pensare che le calde parole dello scrittore italiano abbiano avviato una ripresa d'interesse per l'opera di Dante a cui il quadro del Reynolds certamente molto contribuì (nel '78 Reynolds ritrae anche Johnson). Sostiene infatti un critico che il quadro intitolato *Count Hugolino and his Children in the Dungeon* abbia contribuito più di una dozzina di poeti e critici messi insieme a divulgare la conoscenza di Dante in un cerchio più ampio di inglesi; non solo, ma che la stessa scelta del tema esprima al meglio l'opinione più tipicamente pre-romantica di un Dante 'poeta combattivo'<sup>25</sup>.

Con la fine del Settecento e con l'inizio dell'Ottocento, quello che per quanto riguarda la poesia di Dante fino a quel momento era stato un fenomeno limitato e parziale assume una ben diversa consistenza. Dalla traduzione di singoli passi e episodi, dalla sperimentazione di adattamenti in inglese della terza rima (William Haily, 1782) e da versioni di passi danteschi o di cantiche complete nel verso inglese per eccellenza, il *blank verse* (l'*Inferno* di Charles Rogers, nel 1782), si passa alla traduzione di tutta la *Commedia* e poi, via via, a quella di altre opere di Dante. La *Divina Commedia* viene tradotta nella sua completezza: cantica per cantica prima, poi le tre cantiche insieme e non una sola volta. A partire dalla traduzione più efficace, quella del Cary, per tutto il secolo e poi fino ai nostri giorni le edizioni della *Divina Commedia* prima, e poi di tutta l'opera di Dante, si susseguono con un ritmo che ha quasi dell'inverosimile. Qualche studioso (Toynbee) ha statisticamente rilevato, per l'Ottocento inglese, una traduzione e quindi un'edizione ogni quattro anni, per non parlare delle

---

24 FRANCES A. YATES, nel suo *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, 1, 1951, pp. 92-117, cita un'altra opera del Baretto, *Easy Phraseology for Young Ladies* (1775), una serie di dialoghi in inglese e in italiano per le sue giovani allieve. In uno dei dialoghi, il personaggio del Gatto informa il Cane che il quadro più interessante alla Royal Academy è appunto quello del Conte Ugolino del Reynolds.

25 FRIEDERICH, op. cit., p. 225.

edizioni in italiano che appaiono in Inghilterra (la prima nel 1808)<sup>26</sup>.

Si sa che l'ammirazione più completa e la conoscenza di Dante in Inghilterra si ebbe con l'età romantica. Nessun traduttore fu più apprezzato di Henry Francis Cary, che abbiamo prima ricordato, il quale venne definito "il traduttore di Dante" per antonomasia. Cary iniziò la traduzione in *blank verse* del *Purgatorio* nel 1797 e venne via via pubblicandola fino all'edizione completa delle tre cantiche nel 1812, con il titolo *The Vision; or Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*. Questa traduzione però non avrebbe avuto forse la risonanza e la fortuna che ebbe (una seconda edizione nel '19, una terza, nel '31, una quarta nel '44) se un poeta di grande rinomanza non l'avesse pubblicamente elogiata. Ci riferiamo a Samuel Taylor Coleridge, che dovette conoscere molto bene la *Commedia*, ma anche la *Vita Nova* e il *Convivio* e che fu forse il primo critico inglese ad analizzare profondamente l'opera di Dante<sup>27</sup>.

Va detto inoltre che tutti i maggiori poeti e critici inglesi dell'Ottocento, i romantici prima e poi i vittoriani, i modernisti, ecc. si occupano in un modo o nell'altro di Dante: da Wordsworth a Keats, da Byron a Tennyson, da Browning a Rossetti, per non parlare di Lamb e Hazlitt, Carlyle, Ruskin, Arnold, Swinburne etc. etc. Per dare un'idea del clima culturale del tempo, vogliamo solo ricordare che Charles Lamb, il celebre saggista, in una lettera del 1833 al Cary, racconta come lui e la sorella Mary stiano leggendo l'*Inferno* con l'aiuto della sua traduzione che è, dice, 'una stella polare'<sup>28</sup>.

Non possiamo non accennare inoltre al fatto che vi sono altri emigrati o meglio esuli italiani in Inghilterra che rinvigoriscono ulteriormente l'interesse per Dante. Ci limiteremo ovviamente solo a menzionare le due personalità maggiori: Foscolo, che pubblica sulla *Quarterly Review* articoli su Dante negli anni Venti, e Mazzini, che loda, nel 1837, Foscolo per i suoi studi su Dante e nel 1842 completerà l'edizione del-

---

26 PAGET TOYNBEE, *Britain's Tribute to Dante in Literature and Art: A Chronological Record of 540 Years* (c. 1380-1920), London, Methuen 1921. Ma si veda anche PAGET TOYNBEE (ed.), *Dante in English Literature. From Chaucer to Cary* (c. 1380-1844), London, Methuen 1909, 2 volumi.

27 Nel 1818, in una serie di conferenze, Coleridge parla del debito dei poeti inglesi nei confronti di Dante ed elogia in particolare la traduzione appunto del Cary FRIEDERICH, op. cit., pp. 230-31.

28 «...scrambled through the "Inferno" by the blessed furtherance of your polar-star translation» (Charles Lamb to H.F. Cary, Sept 9th, 1833), in *The Works of Charles and Mary Lamb* (vol.6), Letters 1821-1842, ed. by E.V. Lucas, London, Methuen 1912, p. 978. Dobbiamo, peraltro, ricordare che la rivalutazione di Dante nell'Ottocento non è ovviamente solo specifica degli inglesi, ma rientra in un fenomeno culturale europeo di cui basta qui solo un nome, accanto a Coleridge, quello di A.W. Schlegel.

la *Commedia* che il Foscolo aveva cominciato ad illustrare e che era stata interrotta da dissensi con l'editore inglese prima e poi dalla sua morte. Dante diventa, come è per Byron, 'il poeta della libertà'.

In questo clima estremamente favorevole, nascono in Inghilterra anche le prime Società dantesche (ad Oxford nel 1876, a Londra nel 1881, a Manchester nel 1906...); nascono i primi studi critici specialistici e no (i primi corsi universitari sono del 1887); nascono stampe e quadri che illustrano la *Commedia*, alcuni di pittori molto famosi (a quelli di Reynolds si affiancano le illustrazioni del Flaxman, di Blake, i disegni e i quadri di Fuseli, i disegni e gli acquarelli del Rossetti...); nascono composizioni teatrali (un *Paolo e Francesca* di Stephen Phillips, nel 1902) e musicali (l'opera *Dante e Beatrice* di Stephen Philpot, 1918), che s'ispirano alla *Divina Commedia*. Sono anticipazioni di ciò che accadrà quando, con lo sviluppo delle tecniche novecentesche, avremo l'opera di Dante al cinema (più in ambito americano che inglese) e in tempi ancora più vicini in televisione (una versione video dell'*Inferno* si è avuta in Inghilterra negli anni 1987-90 a Channel 4; uno dei registi era Peter Greenaway).

Ricordavamo che i grandi poeti romantici leggono Dante, amano Dante, lo fanno proprio. Secondo T. S. Eliot (che nel Novecento, ripetutamente e in momenti diversi della sua vita si occuperà di Dante), il maggiore è P. B. Shelley che riesce in alcune composizioni a farci intendere quanto egli abbia assimilato l'alta lezione dantesca. È proprio Eliot a ricordarci che il *Triumph of Life*, l'ultimo dei grandi poemi di Shelley, rimasto incompiuto «rappresenta il più grande tributo di Shelley a Dante»<sup>29</sup>. Ci limiteremo qui invece a proporvi un'altra citazione eliotiana, dall'*Epipsychidion*, un poema autobiografico di Shelley che è anche uno studio dello stesso processo creativo:

My Song, I fear that thou wilt find but few  
Who fitly shall conceive thy reasoning,  
Of such hard matter dost thou entertain<sup>30</sup>.

Questi versi, ci ricorda Eliot, ricalcano quasi fedelmente quelli della canzone dantesca, *Voi ch'intendendo il terzo ciel movete* (*Convivio*, Trattato secondo, Canzone I, vv. 53-55):

---

<sup>29</sup> «...*The Triumph of Life*, a poem which is Shelley's greatest tribute to Dante», in *What Dante Means to Me*, in THOMAS STEARNS ELIOT, *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York, Farrar 1965, p. 130; ELIOT, *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, II, p. 955.

<sup>30</sup> «Canzone mia, credo che ne troverai pochi / adatti a intendere il tuo ragionamento, / essendo così dura la materia che esprimi».

Canzone, io credo che saranno radi  
color che tua ragione intendan bene,  
tanto la parli faticosa e forte.

Eliot, nel sempre suggestivo saggio ora citato, *Cosa significa Dante per me*, spiega, fra le molte altre cose importanti, il suo lungo rapporto con il nostro poeta, la sua esigenza di farne propri i modi, la sua fatica nel tentare di imitarlo. Ci ricorda che è riuscito a scrivere in quello stile forse una dozzina di versi e che essi non sono 'niente' di fronte agli stessi passi più 'spenti' della *Divina Commedia*. È ancora Eliot a segnalare la seconda sezione della sua opera *Little Gidding*, l'ultimo dei *Quartetti*, come il suo tentativo più compiuto d'imitare Dante. Ne vediamo un breve passo:

In the uncertain hour before the morning  
Near the ending of interminable night  
At the recurrent end of the unending  
After the dark dove with the flickering tongue  
Had passed below the horizon of his homing  
While the dead leaves still rattled on like tin  
Over the asphalt where no other sound was  
Between three districts whence the smoke arose  
I met one walking, loitering and hurried...<sup>31</sup>

Le considerazioni di Eliot su Dante sono illuminanti:

The Divine comedy expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness will only be able to return and report to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the

---

31 «Nell'ora incerta prima del mattino / Sul finir della notte interminabile / Quando ricorre la fine di ciò che non finisce / Poi che l'oscura colomba dalla lingua fiammeggiante / Era sparita all'orizzonte per tornare al nido / Mentre le foglie morte ancora crepitavano con rumor di metallo / Sopra l'asfalto dove non era altro suono / Fra tre distretti onde s'alzava il fumo / Incontrai uno che camminava, adagio e in fretta...», in *Four Quartets*, in ELIOT, *Opere*, ed. cit., pp. 386-89.

realities with which they are already acquainted<sup>32</sup>.

Questo saggio di Eliot è del 1950. È superfluo soggiungere che gli studi e le riflessioni, le suggestioni dell'opera dantesca continuano in Inghilterra anche per tutto il Novecento. Ci ricorda ancora Mario Praz che è particolarmente sorprendente come, grazie all'influsso a sua volta della poesia di Eliot sui poeti inglesi e americani contemporanei e successivi, Dante venga letto, tradotto, imitato e citato da molti. Da MacNeice a Auden, da Yeats a Laurence Binyon (a cui si deve fra l'altro una delle migliori traduzioni moderne della *Commedia*), a Seamus Heaney.

Fra la fine dell'Ottocento e lungo tutto il Novecento e nei primi anni del Duemila, si susseguono molti studi italiani e stranieri che affrontano proprio questo tema della fortuna di Dante nelle, come oggi si dice, *British Isles*. Di alcuni di questi studi ci siamo avvalsi nel corso della nostra esposizione.

Ma non vogliamo concludere senza aver evocato qui la figura di un poeta inglese contemporaneo, che costituisce un chiaro esempio di come la fortuna della poesia di Dante in Inghilterra continui ancora. Si tratta di Geoffrey Hill, un poeta non molto noto in Italia, non adeguatamente apprezzato neanche in Inghilterra, pur essendo la sua opera pubblicata nei Penguin Books e recensita sul *TLS*. Hill, autore finora di nove libri di poesia, insegna attualmente Letteratura e Religione alla Boston University del Massachusetts. Credo che lo si possa considerare un ideale erede del Dante di Eliot. I pochi versi che vi propongo sono tratti da una sua raccolta del 2002 che s'intitola *The Orchards of Syon*:

The labours of the months are now memory,  
Indigent wordplay, stubborn, isolate  
Language of inner exile<sup>33</sup>.

---

32 ELIOT, Dante, in *Selected Prose*, ed. by John Hayward, Penguin Books 1955, p. 101. [La *Divina Commedia* esprime nell'ambito dell'emozione tutto ciò che, compreso tra la disperazione della depravazione e la visione della beatitudine, l'uomo è capace di sperimentare. È quindi, per il poeta, una costante sollecitazione: all'obbligo di esplorare, di scoprire parole per ciò che è inarticolato, di afferrare quei sentimenti che la gente è talvolta persino incapace di sentire, perché non ha parole per esprimerli; e nello stesso tempo, uno stimolo a ricordare che colui che esplora al di là delle frontiere della coscienza comune sarà capace di tornare e riferire ai suoi concittadini soltanto se mantiene costantemente un saldo aggancio con le realtà alle quali sono già abituati, in *Cosa significa Dante per me*, cit., p. 957].

33 «Le fatiche di mesi sono ora memoria, / misero gioco di parole, ostinato, isolato / linguaggio di esilio interiore», in GEOFFREY HILL, *The Orchards of Syon*, VIII, London,



*The Orchards of Syon* è costellato di richiami espliciti a Dante. Dovendo pensare ad una possibile matrice dantesca di quelli ora ricordati, vengono alla mente i versi 121-123 del canto XXXIII del *Paradiso*:

Oh quanto è corto il dire e come fioco  
al mio concetto! E questo, a quel ch'ì' vidi,  
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



GIUSEPPE GRILLI

QUALCHE CONSIDERAZIONE SULLE TRADUZIONI IN  
CATALANO DELLA *COMEDIA*

Chiunque conosca almeno un po' la storia della poesia catalana non credo che possa nutrire dei dubbi: Dante e la sua *Comedia* vi occupano una posizione importante e costante nel tempo, tanto che la loro presenza finisce per risultare quasi invisibile; detto altrimenti possiamo anche dire che, proprio per l'eccesso di questa profonda interferenza, e influenza, essa finisce per apparire silenziosa, se non è fatta passare sotto silenzio. È il paradosso – uno dei tanti paradossi – che costella la tradizione letteraria catalana. *El Dant* è un nome che ricorre spesso tra i catalani, ma talvolta egli appare quasi come un fantasma intermittente, che presenta i suoi conti all'improvviso nella storia della poesia, in questa grande e a volte eccellente tradizione poetica che si è mantenuta viva nel corso di quasi mille anni<sup>1</sup>. Questa affermazione (con la sua carica di radicalismo) sembra che contrasti con lo spazio che Dante occupa, unica voce straniera moderna, nel maggiore e più esteso repertorio della poesia catalana, una cretomaia che abbraccia tutte le epoche; mi riferisco alla *Antologia dels Poetes Catalans*<sup>2</sup>. Inoltre, qui Dante, il Dante della *Comedia*, è doppiamente presente, da una parte con la traduzione di Andreu Febrer, nel volume dedicato alla poesia medioevale, dall'altra con la versione di Josep Maria de Sagarra, in quello che descrive il panorama della contemporanea. Bisogna riconoscere che si tratta di due testi, che al di là dei loro pregi (o dei loro difetti), rappresentano una voce doppiamente emergente, dove accanto a quella originale e inimitabile del fiorentino, si ascolta quella dell'epoca e della cultura che furono del traduttore e molto spesso la stessa voce dell'interprete che lo traduce. C'è un dato esterno, curioso, che mette in relazione entrambe le traduzioni e coin-

---

1 In contro tendenza si veda lo studio di FRANCESCO ARDOLINO, *Una literatura entre el dogma i l'heretgia. Les influències de Dante en l'obra de Joan Maragall*, Barcelona, Editorial Cruilla 2006.

2 Ideata e diretta da Martí de Riquer, *Galàxia Guttenberg-Cercle de Lectors*, Barcelona 1987 (4 volumi curati oltre che da Riquer, da Giuseppe Grilli e Giuseppe E. Sansone).

cide con la valutazione di allontanamento, se non di marginalismo, del dantismo catalano: sia Febrer che Sagarra traducono la *Comedia* in una condizione, in un certo qual modo, di esiliati. Fuori dalla sua patria si trova Febrer, in virtù dei suoi incarichi politici in Sicilia e in Italia; lontano dall'agitazione politica del paese, in uno dei suoi momenti di maggior fervore, quelli centrali del primo Novecento, Sagarra. Inoltre: entrambi, quando intraprendono il lavoro di tradurre Dante, si collocano e si riconoscono discosti dal loro contesto letterario e poetico d'origine, poiché le correnti alle quali appartenevano risultavano già antiquate e lontane dalle mode attuali. E, finalmente, entrambi realizzano l'opera in una stretta connessione con il mecenatismo, regio nel caso di Febrer, patrizio nel caso Sagarra, che poté giovare della protezione e supporto offertogli da Francesc Cambó.

Eppure al di là di questo particolare, sono scarsi i momenti che possono testimoniare una continuità, come dimostra la bibliografia delle traduzioni in catalano o castigliano in tutte le epoche del capolavoro italiano, anche da parte di traduttori o editori catalani<sup>3</sup>. Non è che non ci siano state diversità e proliferazione di intenzioni, è che esse si sono collocate all'esterno del centro poetico della poesia catalana, sono cioè significative nella storia delle traduzioni, assai meno in quella della evoluzione della lingua poetica<sup>4</sup>. Questo fenomeno incuriosisce, se si tiene conto della costante rappresentazione della cultura catalana assorta nel suo mito isolazionista, nella sua ossessione politica, cui ben poteva offrire una sponda il Dante volgare del romanzo autobiografico e militante. In tal senso basterà qui ricordare che l'ultima grande storia della letteratura italiana, realizzata con il contributo dei massimi specialisti e studiosi, quella diretta da Enrico Malato, conclude il capitolo sulla *Comedia* con una affermazione nazionalista, per niente equivoca e che poteva offrire una sponda

---

3 Cfr. ANNAMARIA GALLINA, «Introducció» a Dante Alighieri, *Divina Comèdia*, Barcelona, Barcino (Els Nostres Clàssics) 1989, v. I. Si veda anche ID., «Presentació» a Dante Alighieri, *Divina Comèdia*, versió de JOSEP MARIA DE SAGARRA, Barcelona, Edicions 62-La Caixa (MOLU) 1986, v. I (cito dalla copia che possiedo; la prima edizione della versione fu pubblicata in 3 voll. dalla casa editrice Alpha di Barcellona, tra il 1950 e 1952, ispirata da Cambó). Si deve anche tenere conto dello studio di JOAQUÍN ARCE, *Dante en España*, del 1976, riprodotto in versione castigliana come appendice all'edizione Cátedra (Letras Universales) del poema dantesco, tradotto da LUIS MARTÍNEZ DE MERLO (1ª ed. 1984), seguendo il testo preparato da Giorgio Petrocchi. Diverse, anche se di sommo interesse, sono le considerazioni che Ángel Crespo aggiunge alla fine della sua edizione e traduzione della *Comedia* (Barcelona, Seix Barral 1973-1977; ma cito dalla riedizione Planeta 2002, pp. 597 e sgg.).

4 Includo in questa lista la versione più recente, di JOAN F. MIRA (Barcelona, Proa 2000, anche questa è basata sul testo della edizione di Petrocchi).

perfettamente nella mitologia patriottica che ho menzionato<sup>5</sup>.

Forse l'eccezionalità del caso ne è anche la sua giustificazione. So, e posso affermarlo, in quanto sono stato uno dei collaboratori dell'*Antologia*, che il fatto straordinario della presenza di Dante e dei suoi traduttori si deve all'ispiratore dell'opera, Martí de Riquer, che volle che alla versione di Febrer, per tanti aspetti creativa fino al punto di tradire sia l'originale di Dante che la struttura linguistica del catalano<sup>6</sup>, si aggiungesse quella di Sagarra, chissà se come elogio e riscatto del suo, d'altro canto grandioso, antecedente. L'affermazione di questa fedeltà a Dante è uno dei tratti della continuità della letteratura catalana alla quale Riquer ha consacrato una parte preponderante del suo lavoro, che potrebbe perfino sembrarci eccessiva. Questa volontà merita però una glossa; spiego il qualificativo di eccessivo ricordando solo che la migliore lettura, una lettura che sa farsi interpretazione, della poesia di Carles Riba che ho avuto la fortuna di ascoltare, è stata quando il filologo medioevalista recita, ovviamente a memoria, i meravigliosi testi delle *Estances*. Quindi l'infrazione non occulta affatto le regole di un oblio del testo della *Comedia* da parte di quello che potremmo definire il gusto del lettore catalano moderno. Non vorrei esagerare affermando che questo è un altro anello mancante di una dipendenza del mercato catalano dalla sua autonomia riguardo alle mode globalizzatrici e, più concretamente, all'influenza della cultura di lingua spagnola in quanto cornice integratrice. Perché una certa marginalizzazione di Dante non è un fenomeno catalano, bensì risponde ad una tendenza più generale e diffusa, panispanica e forse anche italiana. Banalizzando potremmo dire che Dante e la *Comedia* scontano la prevalenza di un'interpretazione semplicistica del petrarchismo come linea di tendenza egemone. Ma Dante resta vivo, fuori dall'ossequio accademico, magari sostenuto nella sua continuità dal favore popolare, per niente preoccupato delle difficoltà della struttura teologica dell'opera.

Non è questo il luogo per una dissertazione sulle linee di continuità o di rottura di una tradizione tanto complessa come quella catalana, né per tracciare, per quanto per sommi capi, una storia delle relazioni tra poesia italiana e poesia catalana. E mi piace ricordare che l'Italia è stata, ed è presente, in certa misura, nella penisola pentagonale – qui condivido e adotto la definizione del grande comparatista Mario Praz

---

5 Cfr. ENRICO MALATO, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice 1995, vol. I, 2 (cito dalla ristampa de *Il Sole 24 ore*, Milano 2005, p. 1028).

6 Continua ad essere imprescindibile lo studio di ANTONI BADIA MARGARIT, *La versione della "Divina Commedia" di Andreu Febrer (sec. XV) e la lingua letteraria catalana*, in *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Studi Romanzi*, Firenze 1958, pp. 8-9.

– con una sottile e sotterranea vena che l’identifica come Sefarad: la Sefarad di Espriu e – risalendo all’indietro nel tempo – quella dei cristiani nuovi, così come dei collaboratori ebrei dei re del *casal* di Barcellona tanto importanti nella storia della Catalogna trionfante nella sua fase espansionistica e imperiale<sup>7</sup>.

Sono queste sicuramente digressioni, e come tali sempre impertinenti, ma senza una tale premessa, non si potrebbe comprendere la rivendicazione che qui mi propongo, quella di un Dante che apre le porte al grande Ausias March con la radicalità della sua parola, moderna, senza intralci o compromessi, ma per questo per niente intimidita al cospetto dei classici. Ed è di nuovo la voce di Dante, con la mediazione di Sagarra, ad arricchire e portare a compimento il sogno del nuovo umanesimo orsiano di Josep Carner, restituendo alla lingua una sonorità depurata dai barbarismi, da cacofonie, da durezza non necessarie: ancora radicale, ma già resa più soave e dialogante nelle sue corrispondenze. E di nuovo il paradosso fa capolino, perché Sagarra nella storia evolutiva (o evoluzionistica) della letteratura catalana si pone come il maggior oppositore, per quanto giganteggi, al cospetto della prevalenza assoluta del *noucentisme* per tutta la durata del XX secolo, una durata abnorme, sicuramente favorita dalla coltre di staticità imposta dalla lunga fase di interiorizzazione imposta dal franchismo<sup>8</sup>.

È questo il motivo di maggior peso che mi ha indotto a scegliere l’ultimo canto della *Comedia* per alcune considerazioni sull’inserimento esplicito di Dante nella tradizione poetica catalana. Perché il *Paradiso*, nel tracciato globale della poesia dantesca, occupa il luogo più appartato, giacché, se qualcosa permane nella memoria del lettore, appartiene all’*Inferno* e, sebbene in misura minore, al *Purgatorio*, per le sue implicazioni contestuali e per i molti riferimenti suscettibili di piacere a orecchie attratte dal realismo e dalla malinconia.

Da un’altra prospettiva più essenziale, l’*Inferno* e il *Purgatorio* si caratterizzano, inoltre, per una forza primaria, nella misura in cui presentano una topografia dell’itinerario del protagonista imbricata nella trama stessa della costruzione narrativa. Nel *Paradiso* il cammino del protagonista narratore si risolve invece su di un piano completa-

---

<sup>7</sup> Incidentalmente ricordo che le letture novecentesche di Dante si collocano in contemporanea con la grande utopia di Americo Castro di re-interpretazione globale della storia politica e culturale della Penisola in una chiave di *casta*; cfr. AMERICO CASTRO, *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze, Sansoni 1955 (I ed. in spagnolo, 1948).

<sup>8</sup> Al riguardo, cfr. NARCÍS GAROLERA-EULÀLIA MUMBRÚ, *Josep Maria de Sagarra, València*, Eliseu Climent 2003. Lo stesso Garolera si è convertito nell’editore critico e vindice dell’*Opera omnia* di Sagarra, di cui sono già usciti i primi volumi.

mente metaforico e ai limiti sensoriali di colui che cammina si deve esclusivamente la *dispositio* di un territorio attraversato come una dimensione spaziale, con la sua durata temporale correlata. In altre parole: il viaggio di Dante, se lo si prende in considerazione in una prospettiva realistica, si conclude nel *Purgatorio*; nel *Paradiso* il suo percorso non ha né può avere altro significato che quello di una costante rappresentazione metaforica delle idee soggiacenti<sup>9</sup>. Dal mio punto di vista questa astrazione che domina l'ultima Cantica, invece, permette di percepire meglio le possibilità di trasportare il testo dantesco nell'ambito di uno stile (scrittura, con un termine più recente e alla moda), "catalanizzato" dai traduttori.

D'altra parte, lo stesso Sagarra, apre il suo commento al canto in questione: *Par. XXXIII* (e si dovrebbe ricordare sempre che il suo lavoro di traduttore si riafferma in ogni canto grazie ad una annotazione puntuale del testo dantesco) con una dichiarazione che potrebbe risultare strana, collocata alla fine del poema, giacché si riferisce al carattere stesso della scrittura di Dante<sup>10</sup>.

Senza pretendere di effettuare una *lectura Dantis* del canto, mi permetto di indicare nella costruzione dell'ultima parte del poema, in esso implicita, la chiave per comprendere la stessa sfida della traduzione. E la fine del poema non si allontana da una identificazione con la struttura generale, perché la straordinaria grandezza dell'opera risiede giustamente nella capacità di affermare e mantenere una continuità di stile nonostante le sue divisioni interne e le sue localizzazioni specifiche.

In questo senso è possibile indicare alcune sezioni significative della terza Cantica, le cui costanti permettono di verificare l'*individualità* del poema, la sua validità originale, singolare, nell'ambito della grande varietà tematica che lo arricchisce e che lo sintetizza. Da qui che la costruzione del finale proceda con armonia, sebbene non possa evitare la rottura della verticalità del poema, disponendosi al culmine della sua destinazione teologica. E potremmo affermare che questa sintesi si realizza giustamente nelle – ma anche grazie alle – sue dislocazioni parziali. La prima è sicuramente quella dell'*incipit*, con il riferimento alla Vergine, che si conclude, in perfetta coerenza con tutto l'itinerario intellettuale dantesco, con l'evocazione di Beatrice. In questo quadro, non pochi critici, e tra i più attenti e perspicaci, hanno segnalato un certo possibile regresso stilnovista di questa comparsa de-

---

<sup>9</sup> Indimenticabili per me le lezioni di SALVATORE BATTAGLIA raccolte in *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Liguori 1966.

<sup>10</sup> Si leggano le pp. 418- 419.

lineando in concreto una linea di riscatto de *La vita nuova*<sup>11</sup>. Perché se possiamo considerare ancora attuale e vigente la definizione di Auerbach a proposito del carattere figurale di queste terzine come elogio della Vergine, preghiera, orazione<sup>12</sup>, è possibile pensare che la sua novità liturgica contenga la forma propria (retorica) dell'esordio. Si tratta, in ogni caso, di una determinata rivendicazione del moderno, ma che cerca anche un equilibrio compensando il suo effetto, alcuni versi più in là con la presenza di paragoni dove spicca la mitologia classica grazie alla citazione degli argonauti. Ovviamente mi riferisco qui ad uno dei *loci* più controversi dell'esegesi dantesca relativa a quel canto, precisamente al termine *letargo* e alla *terzina* che lo contiene<sup>13</sup>. Ed è impossibile eludere questo viaggio alla ricerca della salvezza mitica, uno degli anelli di collegamento nella costruzione della topografia come struttura del testo letterario, seguendo il modello dell'*Odissea*, ratificato da Dante a partire dall'*Inferno*<sup>14</sup> e che ora, nonostante un contesto così diverso, continua ad essere presente. Infine, con l'ampliamento della metafora presente negli ultimi versi come chiave matematica, si concludono sia il canto che l'intero Poema.

Sono questi i punti che mi servono come capisaldi per analizzare le interpretazioni dei traduttori, non già con l'intenzione di valutare la loro padronanza della lingua, bensì di determinare la loro capacità di selezionare la versione più adeguata o, in ogni caso, per distinguere il carattere più o meno personale delle loro opzioni.

Procedo mettendo a confronto Febrer e Sagarra, estendendo la comparazione ad alcuni traduttori che dopo di lui hanno affrontato la stessa sfida con l'ausilio, almeno potenziale, di nuovi e più ricchi supporti critici ed ermeneutici, a partire dall'edizione Petrocchi, della quale ovviamente Sagarra non poté avvalersi. Vedremo che le soluzioni poetiche di Febrer e Sagarra sono, in un certo senso, isolate e singolarmente personali, sebbene non le si possa definire arbitrarie, la

---

11 Cfr. ROBERTO MERCURI, *Beatrice, dramatis persona della Comedia*, in Maria Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea. 1290-1990*, Napoli-Firenze, IUO-Cadmo edizioni 1993, pp. 157-182. In una linea di tendenza non opposta si muove anche RAFFAELE PINTO, *Il viaggio di ritorno: Pd. XXXIII*, 142-145, «Tenzzone», n. 4 (2003), pp. 199-225; dello stesso ricordo il saggio maggiore: *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion 1994.

12 ERICH AUERBACH, *La preghiera di Dante alla Vergine (Par. XXXIII) ed antecedenti elogi*, in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1966.

13 Si veda, al riguardo, l'annotazione di SAGARRA (op. cit., pp. 420-421) e le posteriori edizioni del poema in castigliano, specialmente quella di ABILIO ECHEVERRÍA, Madrid, Alianza editorial 1995, p. 628.

14 Ritengo utile ricordare che ANTONINO PAGLIARO scelse per il suo grande libro dantesco il titolo di *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*, Messina-Firenze, D'Anna 1967.



qual cosa le rende tanto più interessanti dalla prospettiva qui adottata.

Utilizzo un sistema di sigle molto semplice per distinguerle, limitandomi a citare qui il nome del traduttore e l'anno della prima edizione del suo lavoro (nel caso di Febrer, ovviamente della copia manoscritta; in quanto a Sagarra, sappiamo che il suo lavoro iniziò molto prima di vedere la luce come libro):

C: Ángel Crespo (1973-1977)  
E: Abilio Echeverría (1995)  
MM: Luis Martínez de Merlo (1984)  
F: Andreu Febrer (1429)  
S: Josep Maria de Sagarra (1950-1952)  
Mir: Joan F. Mira (2000)

Iniziamo con il confronto delle rispettive versioni dell'*incipit* (vv. 1-3):

Vergine Madre, figlia del tuo figlio, (v. 1)

Oh, virgen madre, hija de tu hijo (C)  
Santa Virgen y Madre, Hija de tu Hijo (E)  
Oh Virgen Madre, oh Hija de tu hijo (MM)  
Verge Mare, e filla del teu fill (F)  
Oh Verge Mare, Filla del teu Fill (S)  
Verge mare, i filla del teu fill (Mir)

umile e alta più che creatura, (v. 2)

humilde y alta más que otra criatura, (C)  
alta y humilde como no hay criatura, (E)  
alta y humilde más que otra criatura, (MM)  
alta e humil plus que altra creatura, (F)  
la més humil i excelsa criatura, (S)  
alta i humil més que cap criatura, (Mir)

termine fisso d'eterno consiglio, (v. 3)

del consejo eternal término fijo, (C)  
del plan eterno de Dios término fijo, (E)  
término fijo de eterno decreto, (MM)  
terme affix de l'eternal consill, (F)  
d'etern consell inalterabile espill! (S)

terme immutabile d'un design etern, (Mir)

Come si evince, e nonostante le dichiarazioni pressoché concordi da parte dei traduttori riguardo all'indole del testo dantesco, basato sull'unità minima delle terzine, che è da ritenersi il maggior vincolo di fedeltà al testo di partenza, ho adottato il criterio di una disposizione interlineare delle diverse versioni, verso per verso, per rendere conto di un dato evidente e significativo: la forte dipendenza dall'originale della struttura sintattica, morfologica e lessicale delle traduzioni moderne, così come di quella antica di Febrer, che segue, così come si ripete nella bibliografia magari con un eccesso di insistenza, il criterio medioevale di tradurre *verbum verbo*.

Risulta soprattutto degno di nota che nel v. 3 Sagarra opta per l'introduzione, al posto del dantesco *termine fisso* che Febrer conserva mediante l'inversione dell'ordine aggettivo-sostantivo, di un'immagine che può evocare molto direttamente il linguaggio poetico ausias-marchiano: *espill*. Questa innovazione, abbondantemente giustificata da Sagarra nel suo commento, si mantiene ancor oggi isolata nell'ambito delle traduzioni selezionate, includendo anche la più recente di Mira. Ma non credo sia corretto interpretare la scelta di Sagarra solo in una chiave poetica tradizionale, senza implicazioni di ermeneutica dantesca. In realtà sappiamo che il testo di Dante è inestricabile e incomprendibile fuori dalla sua struttura complessa di cultura. La distinzione tra una solida quercia e una foglia brillante non permette di comprendere il valore dell'opera. Così, nel nostro caso è possibile (finanche con il ricorso all'esame comparativo delle traduzioni) segnalare la corrente verticale della lingua poetica del traduttore. È d'uopo anche ricordare che la figura *speculum* è iscritta nell'*Epistula ad Corinthos* come chiave della percezione (visione mistica) di Dio<sup>15</sup>. E d'altra parte, sappiamo fino a che punto questa problematica è ritornata a stare al centro del dibattito critico contemporaneo, con contributi decisivi di Auerbach, Corti o Dronke<sup>16</sup>.

In un passaggio successivo, che si apre con un termine assunto dalla critica come fondante della poesia di March<sup>17</sup>, *el somni*, le versioni di

---

15 Cfr. MALATO, op. cit., p. 966, dove si compara il testo di San Paolo con il discorso di San Bernardo nel canto immediatamente anteriore, il XXXII, molto valorizzato nel commento di Sagarra.

16 È d'uopo ricordare anche il saggio pionieristico di MARIO CASELLA, «Il canto XXXIII del Paradiso», in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera, III: «Paradiso»*, Firenze, Sansoni 1965, pp. 2021-38, che seleziono anche per il legame del filologo fiorentino con la cultura catalana dei primi decenni del secolo XX (cfr. ID., *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Bari, Adriatica editrice 1966).

17 Cfr. GIUSEPPE GRILLI, *Cancioneros hispánicos (March y Garcilaso): tras las huellas del*

Febrer e Sagarra discrepano curiosamente a favore, da parte di Febrer, di una digressione intorno a una contestualizzazione cavalleresca della similitudine dantesca. Forse è qui che risiede il valore suggestivo del febreriano *oltrage*, già segnalato da Annamaria Gallina come italianismo<sup>18</sup>. In ogni caso la “forzatura” può giustificarsi con la propensione alla metafora, cosicché la traduzione è al tempo stesso una ipercorrezione del testo. È interessante vedere come altri traduttori moderni evitano di “complicarsi la vita” e ci danno un taglio:

Qual è colui che sognando vede, (v. 58)

Como aquel que está viendo mientras sueña, (C)  
Como cuando soñamos nos sucede (E)  
Como aquel que en el sueño ha visto algo, (MM)  
Qual és aquel qui somia veser, (F)  
I com aquell que surt de la batalla (S)  
I com aquell que veu alguna cosa en somnis, (Mir)

che dopo 'l sogno la passione impressa (v. 59)

que tras el sueño la pasión impresa (C)  
el conservar la sensación impresa (E)  
que tras el sueño la pasión impresa (MM)  
e pres del son la passió impressa (F)  
d'un somni, i si en manté la passió (S)  
i que després li'n queda la impressió (Mir)

rimane, e l'altro a la mente non riede, (v. 60)

queda, mientras el resto se desdeña; (C)  
que sin apenas del resto nada quede, (E)  
permanece, i el resto no recuerda, (MM)  
roman, e l'als no port jes retener, (F)  
tot el restant en el record li falla, (S)  
però no te cap record de la resta, (Mir)

L'anticipazione realistica del sogno di Dante, un sogno che secondo Sagarra permane e svanisce in una lotta, in uno scontro dove solo

---

*Canzoniere de Petrarca*, in PATRIZIA BOTTA et alii (eds.) *Canzonieri iberici*, A Coruña, Biblioteca Filológica, Toxosoutos 2001, vol. II, pp. 119-139.

18 Ed. cit., vol. VI, p. 225, nota 57.

può vincere chi possiede e impiega maggior *virtus*<sup>19</sup>, forse è la chiave per intendere il senso profondo e alquanto enigmatico del ritorno alla mitologia implicito nell'allusione alla novità, per Nettuno, del viaggio di Giasone, elemento che si trova all'altezza del verso 94 («Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'impresa / che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo»), un giro sorprendente e improprio nel luogo celestiale del Canto.

Più complesso è il finale della Cantica: autentica apoteosi del poema che pone, ovviamente, i traduttori di fronte ad uno dei momenti più difficili della loro impresa. Perché terminare è sempre un impegno impossibile, una sfida per la quale non è necessaria nessuna replica (o riscrittura). Se l'ultimo verso, con il suo esplicito rinvio alla fine delle altre due Cantiche «stelle», non ammette variazioni di alcun tipo, nemmeno la magistrale similitudine geometrico-matematica può (potrebbe) determinare soluzioni che si allontanano dal semplice calco linguistico, essendo questo solo apparentemente garanzia di fedeltà, in quanto la sua povertà intrinseca tradisce sempre<sup>20</sup>. Forse per questo Febrer anticipa la suggestione dell'immagine tecnica della difficoltà di Dante (vv. 133 – 135) con un'elaborazione personale della difficoltà dell'*elocutio* (vv. 121 – 123):

O quand és curt est dir e rauc que toch  
al meu concepte! e ço, a allò que vi,  
és tant, que no basta sol a dir 'poch'.

Le sonorità del catalano del Quattrocento qui ci forniscono una replica originale (forse l'unica immaginabile) di quella luce umana, quella della voce narrativa dinanzi alla luce infinita di ciò che è divino<sup>21</sup>. Al contrario, Sagarra riesce a rimandare alla terzina successiva (vv. 124 -126) la responsabilità di consegnare la grazia di qualcosa di enigmatico e significativo allo stesso tempo: lo ottiene recupe-

---

19 A tal proposito sembra veramente strano che a questo punto il *Círculo de Lectores* riproduca la traduzione del 1967 di Fernando Gutiérrez dove si semplifica l'interpretazione di Sagarra fino ad estremi che producono una penosa impressione di povertà (p. 678). Cfr. anche la versione Crespo (op. cit., p. 593 – commento a p. 596 –) che, basandosi su Sapegno, adotta una soluzione meno complessa di quella di Sagarra.

20 Il riferimento all'insufficienza della cultura scientifica è, già si sa, tradizionale in Dante (*Convivio* II XIII; *De Monarchia* III 2). Solitamente qui si considera come un argomento in favore della visione mistica, come unica porta possibile verso l'intelligenza di Dio da parte dell'uomo.

21 Ricordo, a questo proposito, il capitolo molto suggestivo di BATTAGLIA, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, già ricordato sopra, intitolato «L'umano e il divino nell'ultimo canto del Paradiso».

rando dal testo dantesco una parola straordinaria nell'ambito del lessico poetico del catalano moderno (da Maragall a Espriu, passando per Carner, per approdare poi in Gimferrer e Comadira): il *somriure*:

Oh Llum Eterna en Tu sola vius,  
sola t'entens, i de Tu coneguda  
i entenent-te, t'estimes i somrius!

Forse, fiducioso di questa anticipazione, alcuni versi più avanti si arrischia ad indicare (con la forza aggiunta dell'accavallamento) *novelles rutes* in un punto che finanche il migliore interprete castigliano del poema, Ángel Crespo, risolve prudentemente con *huellas*.

Siamo giunti ad un limite che non oso superare. I problemi e/o i suggerimenti che l'esercizio della traduzione evidenzia – quelli che sono via via emersi nel campione così ridotto che abbiamo esaminato – rimandano a problemi di grande entità, relativi all'interpretazione del canto (*Par. XXXIII*) e che implicano direttamente e indirettamente la lettura globale del Poema. Vengono qui a proposito *sub specie* i noti equilibri e squilibri della *Comedia*. La sua identità di *fabula* e il suo contrario di *historia*. Tuttavia, non credo sia corretto approfittare del lavoro dei traduttori per addentrarsi in tali questioni. Ma mi sembra interessante evidenziare che il testo di Dante è talmente denso di significato che non può non suscitare, incluso nelle traduzioni, indipendentemente dalle differenze della lingua, del contesto e sensibilità poetica, nuove similitudini alimentate dalla vita interna del poema nel corso dei secoli. Perché la *Comedia* vive e sopravvive alle diverse letture e interpretazioni, così come nelle sue traduzioni, persino nelle loro risoluzioni negative. D'altro canto, se la tradizione testuale dell'opera resiste con la sua contaminazione precoce ad ogni sforzo di disporre in sequenza i codici per ricostruire uno *stemma* affidabile, nemmeno abbiamo potuto ottenere, per le traduzioni antiche, una sistematizzazione adeguata. Così, risulta impossibile determinare a quale testo della *Comedia* si attenne Febrer e se ne consultò più di uno. Questo fatto mi sembra emblematico, perché nonostante quanto finora si è detto, credo che ci risulterebbe sempre incerta un'attribuzione delle traduzioni moderne a precise correnti critico-interpretative, così come risulta davvero arduo fissare con precisione il luogo della tradizione manoscritta in cui si situano quelle antiche. Godiamo, allora, dei loro suggerimenti, senza chiedere che si dichiarino in maniera esclusiva a favore di questo o quel ramo dello stemma, oppure dell'esegesi critica e inter-

pretativa. Perché, sebbene il loro autore stesse rivolgendosi verso la *historia*, la pratica del suo esercizio finirebbe forzatamente per spingerlo verso la *fabula*. Tradurre è, in fin dei conti, un lavoro "letterario" senza sconti possibili.

*Università degli Studi Roma Tre*

*Lectura Dantis 2005*

a cura di Anna Cerbo, Aleksandra Žabjek e Ciro Di Fiore





FRANCO CARDINI

LA CROCIATA E LA CORTESIA. DANTE DINANZI  
ALL'ISLAM, TRA MAOMETTO E IL SALADINO

Dante Alighieri ha vissuto in pieno il cruciale momento in cui la cultura cristiano-latina ed europea si trovava dinanzi a una serie di mutamenti epocali: da un lato il fallimento della crociata in Terrasanta, già prospettato dal secondo concilio di Lione allorché Gregorio X propose di raccogliere i *memorandum* sulla fattibilità dell'impresa, sancito implicitamente da Bonifacio VIII allorché, col Giubileo del 1300, indicò alla Cristianità una possibilità di ampia se non totale sostituzione del pellegrinaggio gerosolimitano con quello romano e legittimato esplicitamente dal concilio di Vienne con lo scioglimento dell'Ordine templare e l'intensificazione (sostanzialmente "alternativa" alla crociata) della lotta all'eresia e ai nemici interni alla *societas christianorum*, "peggiori dei saraceni"; dall'altro quello del radicamento degli ideali cortesi-cavallereschi risolti in termini mistici nel *Libro dell'Ordine della cavalleria* di Raimondo Lullo, nel quale è ben viva la memoria di quell'enigmatico testo duecentesco, l'*Ordène de chevalerie*, nel quale Ugo conte di Tiberiade veste cavaliere il Saladino. La crociata non è mai stata una "guerra di religione", non ha mai teso alla conversione coatta degli infedeli; ed è stata *sanctum bellum* solo nella misura in cui *sanctum* era l'oggetto conteso tra cristiani e saraceni, il *Sanctum Sepulchrum*, la *Sancta Civitas* di Gerusalemme, la *Terra Sancta*. Non c'è tuttavia dubbio che nella coscienza del tempo fosse viva l'idea che l'"ingiustizia" che aveva preposto alla perdita del controllo cristiano sulla Città Santa era stata dovuta al diffondersi della perversa predicazione di Maometto. Tutto ciò determinava un inestricabile nodo di contraddizioni: come potevano mai gli infedeli, adepti d'un ignobile culto d'origine ereticale, dimostrarsi tanto spesso uomini virtuosi ed essere leali e coraggiosi cavalieri, vivente e minaccioso rimprovero ai cristiani che, detentori della Verità, si mostravano tanto spesso mediocri, vili e malvagi nei fatti? Si poneva altresì un problema di teodicea: Gerusalemme era andata perduta per "giusta vendetta" di Dio, *peccatis nostris exigentibus*; l'intrinseca malvagità dell'Islam conviveva con le virtù dei saraceni, ch'erano e restavano tuttavia

“gente turpa”, come dice Dante, in quanto seguaci di un iniquo pseudoprofeta; ma d'altra parte – e qui Dante sarebbe stato seguito da tutta la grande cultura del nostro Occidente, dal Boccaccio al Lessing – il Saladino si proponeva, con le sue virtù di generosità e di magnanimità, come specchio e modello di perfezione cavalleresca agli stessi cristiani, pur essendo colui che aveva cacciato nel 1187 i crociati da Gerusalemme.

La *Divina Commedia* si situa al centro di questo nodo problematico, esplicitato sia nella collocazione del Saladino, sia pur “solo, in parte”, tra gli Spiriti magni dell'Antinferno, sia nella ferma condanna di Maometto come seminatore di scismi secondo i canoni della sua celebre leggenda, sia nella lode altissima ai martiri crociati nel Cielo di Marte, e soprattutto all'avo Cacciaguida.

Ma a questo punto un problema si pone: che cosa sapeva, con precisione, Dante del mondo musulmano? Senza dubbio poche cose: come più o meno tutti i suoi contemporanei egli si rammaricava del fallimento delle crociate, cui aveva partecipato un secolo e mezzo prima il capostipite della sua famiglia<sup>1</sup>, e lamentava che i musulmani non fossero ancora pronti alla conversione, come dichiara nel canto XI della terza Cantica della *Divina Commedia*, quella dedicata al Paradiso, parlando della visita di Francesco d'Assisi al sultano ayyubide d'Egitto. In apparenza, le sue conoscenze sull'Islam erano pertanto scarse e convenzionali, molto inferiori a quelle che di esso si potevano avere nella Spagna o nella Sicilia del suo tempo. Egli era un rappresentante della corrente poetico-filosofica del “Dolce Stil Novo”, profondamente anche se indirettamente connessa alla poesia arabo-iberica e arabo-siciliana e impregnata di filosofia averroista ma non priva di connessioni con il sufismo, come noi moderni ben sappiamo<sup>2</sup>: ma di tale rapporto non sembra aver avuto precisa consapevolezza.

Dante, che aveva acquistato dimestichezza con la filosofia scolastica negli *Studia* domenicano e francescano di Firenze, conosceva e condivideva il giudizio sull'Islam espresso dalla *Summa contra gentiles* di Tommaso d'Aquino, in particolare la tesi del rapporto tra il successo della nuova fede e la pretesa libertà sessuale dal Profeta concessa ai suoi fedeli. Il giudizio da lui espresso su Muhammed, che egli ritiene un eretico cristiano e uno scismatico e colloca all'Inferno nel canto

---

<sup>1</sup> Par., XV.

<sup>2</sup> Cfr. GIUSEPPE TARDIOLA, *Ancor nel libro suo che Scala ha nome...*, «Letteratura italiana antica», I, 2000, pp. 59-67, part. p. 64, per il rinvio agli studi di Maria Corti e di Rocco Montano, ma soprattutto di HENRY CORBIN, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabi*, Paris 1958, e i due saggi di ELÉMIRE ZOLLA, *Amori soprannaturali in terre islamiche* e *La Dama e l'amor cortese*, in IDEM, *L'amante invisibile*, Venezia 1986, pp. 101-13.

XXVIII della prima Cantica, non aveva nulla di originale: si rifaceva alla complessa "leggenda nera" che riguardo a lui circolava in Occidente, e le molte versioni della quale conosciamo grazie a un'ampia messe di studi critici, a partire da un celebre saggio del filologo italiano Alessandro D'Ancona edito nel 1889<sup>3</sup>.

D'altronde, alcuni indizi rivelano che il suo giudizio al riguardo non era così chiuso, limitato e negativo come fin qui potrebbe apparire. Ci si è chiesti se egli non abbia potuto incontrare, nello *Studium* domenicano annesso al convento di Santa Maria Novella, uno dei primi, più celebri e più importanti commentatori del Corano, frate Ricoldo da Montecroce, reduce da un lungo viaggio che lo aveva condotto fino a Baghdad. Ma, anche se ciò fosse accaduto – e non ne abbiamo le prove –, resta da domandarsi che cosa in concreto egli avrebbe potuto imparare da qualche più o meno lunga conversazione.

Ciò nonostante, egli manifesta se non altro rispetto, considerazione e perfino devozione nei confronti di alcuni rappresentanti del mondo musulmano. Presentando nel canto IV della prima Cantica, *l'Inferno*, la struttura del regno sotterraneo dei dannati, egli c'introduce al Limbo, dove risiedono coloro che, senza colpa, non hanno conosciuto il Cristo: i fanciulli morti senza battesimo e i grandi spiriti del mondo pagano. Questi ultimi dimorano in un luogo oscuro ma sereno, in un'ampia prateria rischiarata da un grande fuoco<sup>4</sup>, all'interno di una confortevole residenza, il "Castello degli Spiriti Magni". Tra loro vi sono i grandi poeti pagani, come Omero e lo stesso Virgilio guida di Dante nel viaggio oltremondano; i principi e capi militari dell'antichità, come Cesare; i filosofi, quali Aristotele, Socrate e Platone<sup>5</sup>. Ebbene, tra i principi che Dante non può far salire in Paradiso ma non osa condannare all'Inferno v'è anche il Saladino, per il quale egli ha espresso ammirazione anche in altre opere, come il *Convivio*, e che il medioevo occidentale ha venerato come specchio delle virtù cavalleresche. E, tra i filosofi e i sapienti, nomina anche Avicenna, Ibn Sina, e

3 ALESSANDRO D'ANCONA, *La leggenda di Maometto in Occidente*, edizione originale 1889, nuova edizione a cura di Andrea Borruso, Roma 1994. Cfr. inoltre: PAOLA LOCATIN, *Maometto negli antichi commenti alla Commedia*, «L'Alighieri» XX, 2002, pp. 41-75; CLAUDIA DI FONZO, *Dalla "terza" redazione inedita dell'Ottimo Commento. Il canto di Maometto: una nuova fonte*, «Studi danteschi», LXVI, 2001, pp. 35-62; ROBERTA MOROSINI, *Il Roman de Mahomet (1258) tra tradizione e riscrittura nei commenti danteschi del XIV secolo e nella Cronica di Giovanni Villani*, «Letteratura italiana antica», VI, 2005, pp. 293-317. Per l'edizione della nota fonte duecentesca romanzesca francosettentrionale, cfr. ALEXANDRE DU PONT, *Le Roman de Mahomet*, n. éd. tr. et présentation de Yvan G. Lepage, Louvain 1996.

4 Per il simbolo del fuoco nel medioevo e la relativa, sterminata bibliografia, cfr. JEAN-PIERRE. LEGUAY, *Le feu au Moyen Âge*, Rennes 2008, *passim*.

5 Cfr. *Inf.* IV, vv. 129-144.

naturalmente Averroè, Ibn Rushd, che egli ricorda esplicitamente per il suo grande commento aristotelico<sup>6</sup>. Della conoscenza di commentatori greci di Aristotele, provenienti da Mont-Saint-Michel o da altrove, nell'opera di Dante non v'è traccia.

Tutto ciò sarebbe forse poca cosa, ma sicura. Tuttavia, c'è dell'altro. E, come tutti sanno, qualcosa di molto importante. Il modello al quale Dante si è ispirato per la sua immensa concezione generale della struttura dell'Aldilà. È ben noto come egli si sia affidato agli esempi fornitigli dalla tradizione latina (in primo luogo l'*Eneide* di Virgilio), nonché ai testi e alle memorie orali d'origine soprattutto celtica e germanica che costituivano un vastissimo deposito di leggende folkloriche.

Ma, anche alla luce delle recenti polemiche, è necessario ricordare e sottolineare con forza come a questo patrimonio di fonti cristiane e precristiane vada aggiunta, da ormai quasi un secolo, la consapevolezza che il tema del "Viaggio oltremondano" è uno dei fondamentali nelle tradizioni sorte dal ceppo abramitico<sup>7</sup>, e che non c'è quindi da stupirsi non solo che egli si sia ispirato anche a una fonte musulmana, ma addirittura che tale ispirazione sia stata primaria.

All'inizio del XX secolo un arabista spagnolo, Miguel Asín Palacios, studiò lungamente la *Divina Commedia* impressionato dalle molte, ampie e profonde somiglianze esistenti fra la struttura dei regni oltremondani com'erano presentati da Dante e come venivano raffigurati nell'escatologia musulmana. Tali somiglianze erano troppe e troppo sistematiche per apparire casuali o frutto d'una generica circolazione di temi e d'immagini. Ne nacque un libro edito nel 1919, *Dante y el Islam*, in seguito più volte ripubblicato e tradotto in molte lingue<sup>8</sup>. Esso, per quanto ricco d'intelligenti osservazioni e d'una sterminata erudizione, suscitò vivacissime polemiche che lo studioso passò diligentemente e non senza *humour* in rassegna, puntualmente replicandovi, in un successivo studio del 1924<sup>9</sup>. Il punto debole della tesi dell'Asín Palacios consisteva nel fatto ch'egli non era stato in grado d'indicare alcun testo specifico che avesse potuto servire a Dante quale modello ispiratore: ciò non gli consentiva di formulare alcuna tesi scientifica. I suoi rilievi rimanevano pertanto al livello dell'ingegnosa ipotesi e della raccolta d'indizi eruditi.

6 «Averrois, che 'l gran comento feo» (*Inf.* IV, 144).

7 Cfr. GERSHOM SCHOLEM, *Jewish gnosticism, Merkhabah mysticism et talmudic tradition*, New York 1960; IOAN P. COULIANU, *Psychanodia I*, Leiden 1930.

8 MIGUEL ASÍN PALACIOS, *Dante e l'Islam*, traduzione italiana, voll. 2, Parma 1994, con una densa e lucida Introduzione di Carlo Ossola.

9 ID., *Historia y crítica de una polémica*, Madrid 1924 (che costituisce il vol. II della traduzione italiana, cit. *supra*).

Ma una nuova scoperta modificò questo quadro. Molti studiosi, sviluppando le idee dell'Asín Palacios, si erano chiesti quale potesse essere il testo musulmano più adatto a costituire un modello per l'Alighieri: e già Claudio Sánchez Albornoz<sup>10</sup>, fin dal 1946, aveva ipotizzato potesse trattarsi del *Kitab al-Mi'raj*. Si tratta di una sintesi tra la Sura 17 del Corano, la Sura *Al-Isrâ*, il "Viaggio notturno", e una serie di *hadith* riguardanti il *mi'raj*: cioè l'ascensione notturna del Profeta Muhammad, in sella al cavallo Buraq, dalla "Spianata del Tempio" di Gerusalemme, il *Haram esh-Sharif*, al cielo. L'originale arabo che coordina questa serie di racconti è andato perduto, ammesso che sia mai veramente esistito: tuttavia ne conosciamo varie versioni<sup>11</sup> nonché una serie di testi, sia dotti sia popolari, che trattano il medesimo tema, fra i quali il *Viaggio nel Regno del Ritorno* di Sanâ'î, del primo XII secolo<sup>12</sup>, o il *Viaggio notturno* e le *Rivelazioni della Mecca* di Muyadin ibn 'Arabi, della prima metà del Duecento.

Finalmente, nel 1949 Enrico Cerulli, orientalista e islamista italiano specialista soprattutto di cultura etiopica, pubblicò l'anello mancante della catena. Si tratta della versione sia latina sia franco-settentrionale del *Kitab al-Mi'raj*, il titolo latino della quale suona appunto *Liber de Scala*<sup>13</sup>: e che con tale titolo era conosciuta forse già nella Sicilia sveva, e comunque almeno dal Tre-Quattrocento, come testimoniano alcuni autori sia italici sia iberici quali Fazio degli Uberti nel *Dittamondo*, Francisc Eiximenis nel *Libro del Cristià*, Alfonso da Spina nel *Fortalicium Fidei*<sup>14</sup>.

Enrico Cerulli individuò e studiò tale testo nel corso di lunghe ricerche condotte tra il 1946 e il 1947 nella Bodleyan Library di Londra, nella Bibliothèque Nationale di Parigi e nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Il codice conservato nella Vaticana, oltre al *Liber de Scala*, contiene anche una copia della cosiddetta *Collectio Toletana* o, per meglio dire, della *Collectio Cluniacensis*. Nello stesso 1949, José Muñoz Sendino pubblicava una versione castigliana dello stesso testo<sup>15</sup>.

Proseguendo il suo lavoro confortato da altri studiosi<sup>16</sup>, il Cerulli

10 CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ, *La España musulmana*, Buenos Aires 1946, p. 305.

11 Cfr. *Il Libro della Scala di Maometto*, tr. it. di Roberto Rossi Testa, Intr. di Carlo Saccone, Milano 1991; *Le Livre de l'Échelle de Mahomet*, tr. fr. Gisèle Besson - Michelle Brossard-Dandré, Paris 1991.

12 HAKIM SANÂ'Î, *Viaggio nel Regno del Ritorno*, a cura di Carlo Saccone, Parma 1993.

13 ENRICO CERULLI, *Il Libro della Scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano 1949.

14 Cfr. TARDIOLA, *Ancor nel libro suo*, cit., p. 62.

15 JOSÉ MUÑOZ SENDINO, *La Escala de Mahoma*, Madrid 1949.

16 Cfr., per es., GIORGIO LEVI DELLA VIDA, *Aneddoti e svaghi arabi e non arabi*, Milano-Napoli 1959, pp. 149-61, con integrazioni bibliografiche al Cerulli, e soprattutto i

perveniva alcuni anni più tardi a meglio precisare il contesto nel quale erano maturate le versioni occidentali del *Kitab al-Mi'raj*<sup>17</sup>. Il dotto Abraham Alfaquim ne aveva compilato per ordine di Alfonso X *el Sabio*, re di Castiglia, una riduzione dall'arabo al castigliano sulla quale verso il 1264 Bonaventura da Siena, *domini regis notarius et scriba* alla corte di Alfonso, aveva ricavato una versione latina e una francese. Non è impossibile che Bonaventura fosse un guelfo, esule dalla sua Siena allora nelle mani dei ghibellini guidati da Provenzano Salvani. I ghibellini senesi e fiorentini avevano battuto a Montaperti nel 1260 i guelfi: in seguito a ciò era in quegli anni esule presso Alfonso X, da Firenze, anche il guelfo Brunetto Latini che, viaggiando in Spagna al tempo di quella battaglia, che aveva segnato l'inizio di un periodo di governo ghibellino nella sua città, aveva preferito non tornare in patria. Alfonso X era molto interessato al *Liber de Scala*, che utilizzò nel suo lavoro enciclopedico *Settenario*, purtroppo incompiuto, destinato probabilmente a influenzare il *Trésor* latiniano<sup>18</sup>.

Non sappiamo se nella bisaccia di Brunetto Latini, che rientrò a Firenze nel 1267 e divenne in seguito amato maestro di Dante, vi fosse una copia del *Liber de scala*, o un'epitome, o degli appunti; non sappiamo per quale via l'allievo sia pervenuto a conoscere il contenuto di un testo posseduto, o riassunto, o comunque ricordato dal maestro. Certo è che le analogie tra il *Liber* e la *Divina Commedia* sono tali e tante ormai da consentirci di affermare con certezza che l'ascensione del Profeta, ritessuta e rinarrata attraverso una serie di successivi racconti, sia uno dei fondamenti – il più profondo forse – del più grande poema del Medioevo occidentale. L'ipotesi dell'Asín Palacios, già ferocemente contestata, si è trasformata in un dato ormai largamente per quanto lungi dall'essere unanimemente accettato dalla maggior parte dei critici: come hanno dimostrato anche le ricerche di alcuni studiosi italiani, tra i quali vanno ricordati almeno Francesco Gabrieli<sup>19</sup>, Cesare

---

puntuali rilievi di SILVIO PELOSI, *Dante e la cultura islamica, o analogie tra la "Divina Commedia" e il "Libro della Scala"*, Roma 1965; cfr. anche la sintetica rassegna di VITO SALIERNO, *Dante e l'Islam*, «L'Esopo», XII, 1991, 52, pp. 28-31.

17 CERULLI, *Nuove ricerche sul "Libro della Scala" e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, Città del Vaticano 1972; IDEM, *Dante e l'Islam*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», Cl. di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, n. 107, 1973, I, pp. 383-402.

18 Cfr. PIETRO G. BELTRAMI, *Appunti su vicende del Trésor: composizione, letture, riscritture*, in *L'enciclopedia medievale*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna 1992, pp. 311-328.

19 FRANCESCO GABRIELI, *Nuova luce su Dante e Islam*, in IDEM, *Il mondo dell'Islam*, Milano-Napoli, 1954, pp. 156-72; cfr. ora CARMELA BAFFIONI, *Aspetti delle cosmologie islamiche in Dante*, in AA.VV., *Il pensiero filosofico e teologico in Dante Alighieri*, Milano, s.d., pp. 103-122.

Segre<sup>20</sup>, Maria Corti<sup>21</sup>, Carlo Saccone<sup>22</sup>, Luigi Moraldi<sup>23</sup>, Giuseppe Tardiola<sup>24</sup>.

Ma a questo punto un problema s'impone. Dante, allievo di Tommaso d'Aquino e di quel centro di studi domenicani ch'era lo *Studium* di Santa Maria Novella, luogo nel quale lavorava l'islamista e controversista Ricoldo di Montecroce, aveva piena coscienza di quella che al suo tempo era giudicata l'intrinseca malvagità dell'Islam. Del resto, egli era un fermo fautore della prosecuzione delle imprese crociate in Terrasanta e rimproverava a Bonifacio VIII di far guerra ai cristiani – alludendo alla crociata dal papa bandita contro i Colonna – anziché ai saraceni. La soluzione non sta ancora nell'XI del *Paradiso*, in quanto Francesco vi è visto predicare “nella presenza del soldan superba”: e la superbia è vizio radicalmente opposto alle virtù cortesi. Essa sta nel rapporto profondo tra il Saladino posto tra gli Spiriti Magni e gli eroi crociati che, nel Cielo di Marte, solcano come luci fulgidissime la croce luminosa che raccoglie le anime dei caduti in battaglia contro gli infedeli, come se tra le parole “Marte” e “Martiri” si stabilisse implicitamente un rapporto addirittura etimologico, falso senza dubbio, ma psicologicamente e moralmente d'una forza e d'una profondità che sorprendono e sconvolgono. Nel nucleo profondo di tutto ciò risiede il *ritterliches Tugendsystem* dantesco, la concezione del nesso diretto e inscindibile fra virtù cortese, testimonianza cavalleresca e vocazione al martirio.

Università degli Studi di Firenze

---

20 CESARE SEGRE, *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla “Commedia” di Dante*, in IDEM, *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990, pp. 25-48.

21 MARIA CORTI, *La “Commedia” di Dante e l'oltretomba islamico*, «Belfagor», I, 1995, 3, pp. 208-9.

22 CARLO SACCONI, *La Divina Commedia e una “Commedia” musulmana*, «Studia patavina», XXXIX, 1992, 3, pp. 85-119.

23 LUIGI MORALDI, *L'Aldilà dell'uomo*, Milano 1985.

24 TARDIOLA, *I viaggiatori del Paradiso*, Firenze 1993.





MIRKO TAVONI

DANTESEARCH:  
IL CORPUS DELLE OPERE VOLGARI E LATINE DI DANTE  
LEMMATIZZATE CON MARCATURA  
GRAMMATICALE E SINTATTICA

1. CODIFICA DEL CORPUS E SISTEMA DI INTERROGAZIONE:  
UN'IMPRESA IN DIVENIRE

Il 6 aprile 2005 tenni all'Orientale, invitato da Vincenzo Placella, una *lectura Dantis* atipica, dal titolo: «Le opere volgari e latine di Dante con marcatura grammaticale: uno strumento online per lo studio della lingua di Dante». Consisteva nella presentazione di un data-base testuale delle opere di Dante, che un gruppo di ricerca da me coordinato aveva realizzato. I principali motivi di interesse di quel nuovo strumento erano tre: che il corpus era completo, e in particolare includeva le opere latine, molto meno reperibili *on line* di quelle volgari; che i testi digitali garantivano un'affidabilità diversa dalla massa dei testi incontrollatamente reperibili in rete, essendo stati accuratamente collazionati con le edizioni di riferimento esistenti all'epoca (in particolare, la *Commedia* corrispondeva esattamente al testo della seconda edizione Petrocchi, del 1994); e soprattutto che i testi erano stati, grazie al lavoro di un gruppo di giovani studiosi, non solo lemmatizzati, ma anche arricchiti di una marcatura grammaticale molto capillare, che consentiva di svolgere sull'*opera omnia* di Dante ricerche linguistiche fino ad allora impossibili.

A distanza di qualche anno, nel momento in cui quelle *lecturae Dantis* vengono pubblicate in onore di Vincenzo Placella, desidero ricordare la circostanza che portò al nostro incontro, e quindi all'invito a tenere quella conferenza. Vincenzo Placella era stato nominato dal MIUR (allora MURST) revisore del progetto di ricerca di interesse nazionale (PRIN 1999) di cui ero stato coordinatore nazionale negli anni 2000-2001, intitolato *La memoria testuale. Edizioni, studi e strumenti per l'analisi computazionale del patrimonio italiano*, progetto che portò alla creazione di molte collezioni e strumenti di filologia digitale presso diverse Università italiane, fra cui il nucleo di quella che

diventerà poi la *Biblioteca italiana*, la più grande biblioteca digitale di testi della letteratura italiana (<http://www.bibliotecaitaliana.it/>).

Per la verità, quel progetto di ricerca aveva già avuto un revisore, come previsto dalla normativa, il quale aveva regolarmente concluso la sua revisione con un giudizio molto positivo. Ma nel nostro caso il MURST decise, anni dopo, per una seconda revisione, non prevista e credo non consueta. Fu in quell'occasione che conobbi Placella, il quale adempì al compito ministeriale ricevuto in modo estremamente scrupoloso e approfondito. Il risultato, nel nostro caso, fu una relazione se possibile ancor più positiva di quella che il primo revisore aveva scritto qualche anno prima. Essa testimoniava l'assoluta probità del suo estensore. Il risvolto più piacevole di quell'episodio fu la conoscenza personale con Vincenzo Placella e i conseguenti scambi di idee sui comuni interessi danteschi.

Invitato a mettere per iscritto la mia conferenza di cinque anni fa, ho concordato con i curatori del volume di non scrivere quello che dissi allora al pubblico dell'Orientale, che sarebbe oggi del tutto superato visto che quel database testuale si è ulteriormente evoluto, ma di descrivere lo strumento nel suo stato aggiornato a oggi. I progressi intervenuti si potranno misurare confrontando lo stato attuale con il precedente, descritto in un mio articolo contemporaneo, appunto, alla conferenza tenuta all'Orientale<sup>1</sup>. Tali progressi risultano da contributi individuali (sotto specificati) aggiuntisi nel tempo e da altri, fra cui la completa ristrutturazione del motore di ricerca, realizzati nell'ambito del PRIN 2009 *Morfosintassi e corpora informatici dell'italiano antico* coordinato da Lorenzo Renzi (coordinamento poi passato a me in corso d'opera per pensionamento di Renzi). Chiunque si colleghi al sito <http://dante.di.unipi.it:8080/DanteSearch/> (usando come browser Mozilla Firefox, perché Explorer dà problemi di visualizzazione dovuti al codice proprietario Microsoft), dopo aver cliccato su "Nuova

---

1 MIRKO TAVONI, *Un nuovo strumento informatico per lo studio di Dante (con una proposta interpretativa per Inf. IV 69)*, in *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo editore 2005, pp. 217-229. Cfr. anche ID., *Concordanze elettroniche e interpretazioni testuali. Schede per la Commedia*, in *Dante da Firenze all'aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000)*, a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati 2001, pp. 183-201; e ID. con ELENA PIERAZZO, LETIZIA LEONCINI, PAOLO FERRAGINA, IVAN BOSCAINO, MIRKO TAVOSANIS, *An on-line Laboratory for Linguistic Research - Complete works of Dante lemmatized*, In ALLC/ACH 2004. *Computing and Multilingual, Multicultural Heritage, The 16th Joint International Conference, Göteborg University, 11-16 June 2004, Conference Abstract*, Göteborg, Göteborg University 2004, pp. 137-143.

Ringrazio Marta D'Amico che mi ha assistito nel descrivere la versione di DanteSearch aggiornata al luglio 2011.

ricerca" si trova davanti a una schermata (Fig. 1) divisa in due parti: "Ricerca grammaticale" e "Ricerca sintattica". La prima corrisponde sostanzialmente, salvo l'aggiunta di nuove funzioni di ricerca più sofisticate, a quanto presentai all'Oriente cinque anni fa; la seconda è completamente nuova.

The image shows a web interface for DanteSearch, divided into two main sections: "RICERCA GRAMMATICALE" and "RICERCA SINTATTICA".

**RICERCA GRAMMATICALE**

This section contains five identical rows of search criteria. Each row has a "Forma" dropdown menu, a text input field, a "Parola" dropdown menu, a "Tutte le categorie" dropdown menu, and a "Categoria" link. Below these rows is a "Cerca in:" dropdown menu set to "AND" and a "Cerca" button.

**RICERCA SINTATTICA**

This section contains five identical rows of search criteria. Each row has a "Quelsiasi tipo sintattico" dropdown menu, a "Quelsiasi livello di subordinazione" dropdown menu, a text input field, a "Parola" dropdown menu, and a "Dialoghi" link. Below these rows is a "Cerca in:" dropdown menu set to "AND" and a "Cerca" button.

Figura 1

## 2. LA RICERCA GRAMMATICALE

La ricerca grammaticale, nel senso di morfologica (con notazioni anche morfo-sintattiche, come quelle sulla reggenza degli aggettivi; sui complementi retti da preposizioni e sui complementi frasali retti da preposizioni e congiunzioni), si fonda sul corpus completo delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate e dotate di etichette grammaticali in formato XML-TEI.

Ricordo che il Consorzio TEI-Text Encoding Initiative (<http://www.tei-c.org/index.xml>) «is a consortium which collectively develops and maintains a standard for the representation of texts in digital form. Its chief deliverable is a set of Guidelines which specify encoding methods for machine-readable texts, chiefly in the humanities, social

sciences and linguistics». La conformità a questo standard internazionale è un requisito imprescindibile per qualunque impresa di filologia digitale: solo grazie ad esso tutto ciò che progettano e producono i più vari centri di ricerca nello *humanities computing* nel mondo è reso indipendente dalle tecnologie, hardware e software, in continua evoluzione, e dunque permane nel tempo; è scambiabile fra progetti di ricerca diversi che usano tecnologie diverse; diventa riusabile anche a fini diversi da quelli per i quali è stato prodotto; e rende possibile lo sviluppo dei più disparati software di ricerca, archiviazione, presentazione, che trovano il loro minimo comun denominatore nel vincolo che si autoimpongono di applicarsi a qualunque archivio digitale creato rispettando questo standard.

L'universale condivisione dello standard TEI è quindi, per la comunità internazionale della ricerca nello *humanities computing*, una condizione chiave per il proprio sviluppo, per liberare tutte le potenzialità creative e produttive che possiede e per liberarsi dai vincoli e dalle dipendenze paralizzanti costituiti dai software proprietari. Purtroppo quando abbiamo cominciato non ne eravamo abbastanza consapevoli, e l'errore di esserci inizialmente legati a un software proprietario, peraltro prodotto e promosso dal più importante istituto di ricerca pubblico dedicato alla linguistica computazionale, ci costò poi molta fatica per riconvertire tutto nel formato giusto<sup>2</sup>.

---

2 Desidero ricordare i nomi di tutti i ricercatori che nel tempo, attraverso varie stratificazioni, hanno realizzato la lemmatizzazione e codifica grammaticale e sintattica delle opere volgari e latine di Dante e il relativo software di interrogazione: 1. Lemmatizzazione e marcatura grammaticale (e morfo-sintattica). *Coordinamento della lemmatizzazione in formato DBT*: Samuela Brunamonti. *Lemmatizzazione con marcatura grammaticale delle singole opere*: *Commedia*: Enrica Calchini; *Convivio* e *Rime*: Samuela Brunamonti; *Vita nuova*: Sara Gigli; *Fiore e Detto d'Amore*: Silvio Melani; *De Vulgari Eloquentia* ed *Egloghe*: Letizia Leoncini; *Monarchia*, *Epistole*, *Questio de aqua et terra*: Lara Niccolini. *Definizione e implementazione del modello di codifica grammaticale XML-TEI, coordinamento della conversione dal formato DBT al formato XML-TEI*, Elena Pierazzo. *Marcatura sintattica delle preposizioni che introducono complementi*: Clara Corallo. *Marcatura sintattica delle congiunzioni e delle preposizioni che introducono complementi frasali*: Sara Gigli. *Marcatura sintattica degli aggettivi*: Carla Moretti. *Uniformazione della marcatura delle opere volgari*: Samuela Brunamonti e Alessandra De Rosa. *Uniformazione della marcatura delle opere latine*: Letizia Leoncini. 2. Motore di ricerca XCDE (Xml Compressed Document Engine) (<http://dante.di.unipi.it/ricerca/>): Paolo Ferragina e Andrea Mastroianni. *Strutturazione del sistema di interrogazione*: Elena Pierazzo con l'assistenza di Ivan Boscaïno. 3. Marcatura sintattica (tipi di proposizione e gradi di subordinazione). *Definizione e implementazione del modello di codifica sintattica XML-TEI*: Sara Gigli ed Elena Pierazzo. *Marcatura sintattica della Commedia*: Sara Gigli (tesi di dottorato, 2004). *Marcatura sintattica del Convivio, libri I e II*: Francesco Fiumara (tesi di laurea specialistica, 2006). *Marcatura sintattica delle Rime*: Marta D'Amico (2010). 4. Marcatura sintattica dei discorsi dei personaggi della *Commedia*: Marta D'Amico (tesi di laurea specialistica, 2010). 5. Motore di ricerca

Vediamo dunque, in DanteSearch, come funziona la ricerca grammaticale, erede del lavoro compiuto allora da quel gruppo di ricerca. Nella "Ricerca grammaticale" il primo campo permette di scegliere tra ricerca per "Forma" o per "Lemma"; e il secondo tra ricerca per "Parola" (s'intende parola intera), "Sottostringa" (cioè qualunque parte di parola), "Prefisso" o "Suffisso" (naturalmente non in senso morfologico, ma rispettivamente nel senso di parte iniziale o finale di parola), o "Espressione regolare" (una modalità di ricerca più complessa, che vedremo più avanti), o "Tutte le occorrenze" (la cui funzione apparirà chiara fra poco) (Figg. 2a, 2b).

**RICERCA GRAMMATICALE**

Forma ▾		Parola ▾
Forma		Parola ▾
Lemma		Parola ▾
Forma ▾		Parola ▾
Forma ▾		Parola ▾
Forma ▾		Parola ▾

Cerca in: AND ▾

Figura 2a

**RICERCA GRAMMATICALE**

Forma ▾		Parola ▾
Forma ▾		Parola
Forma ▾		Sottostringa
Forma ▾		Prefisso
Forma ▾		Suffisso
Forma ▾		Espressione regolare
Forma ▾		Tutte le occorrenze

Cerca in: AND ▾

Figura 2b

Per esempio, posso digitare nel primo campo la stringa “fortuna” come “Forma” e come “Parola”, il che mi darà come risultato 44 occorrenze della parola intera “fortuna” in 11 opere, sia in volgare (come “ne le braccia de la fortuna”, *VN* XII 8) sia in latino (come “donec fortuna permisit”, *VE* I xii 4). Posso digitare “andare” come “Lemma” e come “Parola”, ottenendo 586 occorrenze in 8 opere, evidentemente solo in volgare. E posso digitare parti di parole (parti qualunque, o iniziali, o finali), come forme o come lemmi. Il risultato di una ricerca di questo tipo appare inizialmente in forma di elenco dei testi che contengono la parola, o parte di parola, o insieme di parole richiesti, col relativo numero di occorrenze: elenco che può essere ordinato, cliccando sulla riga in alto, o per “Testo” (cioè in Ordine alfabetico per titolo di testo), o per “Ordine cronologico” (cioè secondo la successione delle date di composizione dei testi), o per “Numero occorrenze” (cioè ordinando i testi per numero decrescente di occorrenze contenute in ciascun testo). Per esempio le Figure 3a e 3b danno i risultati della ricerca di “andare” come “Lemma” ordinati per “Testo” e per “Numero occorrenze”.

Ordina per Apri una nuova scheda **Testo** | [Numero occorrenze](#) | [Ordine cronologico](#) ]

**Trovate 218 sezioni in 7 opere.**

<input type="checkbox"/>	Commedia - Inferno: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(102)</b>	
<input type="checkbox"/>	Commedia - Paradiso: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(40)</b>	
<input type="checkbox"/>	Commedia - Purgatorio: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(152)</b>	
<input type="checkbox"/>	Convivio: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(99)</b>	
<input type="checkbox"/>	Detto d'amore: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(6)</b>	
<input type="checkbox"/>	Il Fiore: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(118)</b>	
<input type="checkbox"/>	Le Rime: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(35)</b>	

Figura 3a

Document clusters Ordina per: [ [Testo](#) | » [Numero occorrenze](#) | [Ordine cronologico](#) ]

**Trovate 218 sezioni in 7 opere.**








<input type="checkbox"/>	Commedia - Purgatorio: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(152)</b>	
<input type="checkbox"/>	Il Fiore: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(118)</b>	
<input type="checkbox"/>	Commedia - Inferno: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(102)</b>	
<input type="checkbox"/>	Convivio: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(99)</b>	
<input type="checkbox"/>	Commedia - Paradiso: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(40)</b>	
<input type="checkbox"/>	Le Rime: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(35)</b>	
<input type="checkbox"/>	Detto d'amore: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri <b>(6)</b>	

Figura 3b

A partire da un elenco di questo tipo, si possono scegliere due diverse visualizzazioni delle occorrenze. La prima si ottiene cliccando sul tondino con freccetta a fianco del singolo testo, e consiste nella visualizzazione di tutte le occorrenze entro il testo, in ordine di testo, evidenziate in giallo entro contesti di poche righe ritagliati dal testo (Fig. 4). La seconda visualizzazione si ottiene cliccando su un titolo di testo dell'elenco. Si apre allora nel menu a tendina l'articolazione interna delle "sezioni" (cioè canti, capitoli, ecc.) di quel testo in cui è presente almeno una occorrenza della stringa ricercata. Cliccando su una di queste, nella finestra a destra compare il testo integrale della sezione, nel quale le occorrenze della stringa ricercata sono evidenziate in giallo e possono essere visionate passando dall'una all'altra con il comando, in alto a destra, "Trovate... occorrenze nel documento. Vai alla numero...": (Fig. 5).

## Convivio: edizione elettronica lemmatizzata

Dante Alighieri

### Trattato primo, III

4. ... alle» quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono **andato**<sup>[1]</sup>, mostrando contra mia voglia la piaga della» fortuna, che suole ...
10. ... la Fama vive per essere mobile e acquista grandezza per **andare**<sup>[2]</sup>.
11. Apertamente adunque veder può chi vuole che la imagine per ...

### Trattato primo, VII

4. ... si come dormire lo die e veggiare la notte, e **andare**<sup>[1]</sup> indietro e non inanzi. Comandare lo subietto allo» sovrano procede ...
9. ... con misura, e non dismisurata, quando al» termine del» comandamento **va**<sup>[2]</sup>, e non più oltre: si come la natura particolare è ...

Figura 4

Trovate 7 occorrenze nel documento. Vai alla numero:

[Mostra codifica sintattica](#)

## Commedia - Purgatorio: edizione elettronica lemmatizzata

Dante Alighieri

### Canto XII

1. Di pari, come buoi che **vanno**<sup>[1]</sup> a giogo,
2. m' **andava**<sup>[2]</sup> io con quell' anima carca,
3. fin che 'l sofferse il dolce pedagogo.
4. Ma quando disse: Lascia lui e varca;
5. ché qui è buono con l' ali e coi» remi,
6. quantunque può, ciascun pinger sua barca;
7. dritto sì come **andar**<sup>[3]</sup> vuoi» rife' mi
8. con la persona, avvegna che i pensieri
9. mi rimanessero e chinati e scemi

Figura 5



Dunque, tornando alla pagina iniziale (Fig. 1), i primi due campi nella riga di ricerca (Lemma/Forma e Parola/Sottostringa, ecc.) servono per la ricerca lessicale. Il terzo campo introduce la vera novità: la ricerca per categorie grammaticali. Ogni occorrenza di ogni parola nel testo, infatti, è stata etichettata come appartenente a una parte del discorso, e più specificamente come caratterizzata dai corrispondenti possibili tratti morfologici. Il terzo campo della riga, che appare inizialmente occupato dalla dizione "Tutte le categorie", permette di scegliere fra Volgare e Latino e all'interno dell'uno o dell'altro fra Verbo, Sostantivo, Aggettivo, ecc.; operata questa selezione, cliccando sul link a destra "Categoria" si apre una finestra che consente di selezionare i tratti morfologici propri di quella categoria ovvero parte del discorso. Per esempio, nella Fig. 6 si vedono quali sono i tratti selezionabili per il "Verbo volgare" e nella Fig. 7 quali i tratti selezionabili per il "Sostantivo latino".

**RICERCA GRAMMATICALE**

Forma

Forma

Forma

Forma

Forma

Cerca in:

**Verbo Volgare:**

Transittività:

Diatesi:

Impersonale:

Riflessivo:

Coniugazione:

Tempo:

Persona:

Funzione:

Declinazione:

Genere:

Numero:

Figura 6

Figura 7

La ricerca lessicale e quella grammaticale possono essere attivate l'una indipendentemente dall'altra, oppure in combinazione. Se voglio cercare tutte le occorrenze che rispondono a una certa definizione grammaticale, senza porre nessuna restrizione di tipo lessicale, sceglierò, nel secondo campo, "Tutte le occorrenze", il che neutralizza la selezione lessicale (infatti il primo campo diventa grigio, a significare che nessuna restrizione per forme o per lemmi è attiva). Per esempio, se seleziono "Pronome Volgare" e poi "Dimostrativo", senza altra specificazione, ottengo tutti i pronomi dimostrativi volgari (che sono 2.995 in 8 opere); se seleziono solo i femminili singolari si riducono a 550; solo i maschili plurali 306, e così via. Oppure posso porre a questa ricerca grammaticale una restrizione lessicale. In questo caso non selezionerò, nel secondo campo, "Tutte le occorrenze" ma per esempio "Prefisso", per restringere la ricerca dei pronomi dimostrativi a quelli che iniziano con, poniamo, *cost-*: che risultano essere 148 (*costui*, *costu'*, *costei*, *coste'*, *costoro*, *costor*) in 7 opere.

Un esempio euristico di ricerca combinata per tratti grammaticali e stringa lessicale consiste nella ricerca degli imperfetti indicativi della III, o in alternativa della II coniugazione, con la restrizione che si tratti di forme terminanti in *-ia* (Fig. 8). Ne risulta che gli esempi della III coniugazione sono molto numerosi: 82 occorrenze distribuite su tutte le opere volgari tranne il *Detto*. Invece gli esempi della II coniugazione sono pochissimi, cioè 6. Una sola occorrenza di *ridia* nel *Fiore* (CXLI 5, R: *mia* : *ria* : *malinconia*). Quattro nel *Convivio*, che si riducono in realtà a due sole forme: *vedia* (R: *gia*), nella canzone del secondo trattato *Voi che 'ntendendo*, v. 17, che poi ricompare citata una volta nel commento, in II vii; e *solia* (R: *mia* : *via*), nell'*incipit* della canzone del quarto

trattato *Le dolci rime d'Amor ch'i' solia*, che poi ricompare citata una volta nel commento, in IV i. Si tratta di due sicilianismi perfettamente paralleli a quello di *vui* in rima con *lui* al v. 8 della stessa canzone *Voi che 'ntendendo*. L'ultima occorrenza è in *Inf.* IV, 69 «ch' emisperio di tenebre vincia» (R: *tuttavia* : *via*), ma solo perché il codificatore, seguendo la maggioranza degli interpreti, ha interpretato *vincia* come voce del verbo *vincere* e non di *vincire* 'avvincere', interpretazione minoritaria. Ma questo quadro d'insieme depone fortemente a favore di questa seconda interpretazione, perché non c'è in tutta la *Commedia*, oltre a questo caso dubbio, neanche un caso sicuro di imperfetto della II coniugazione in *-ia*, per sicilianismo (Fig. 9)<sup>3</sup>.

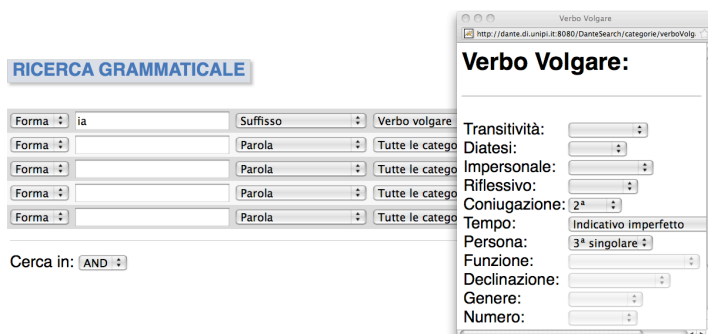


Figura 8

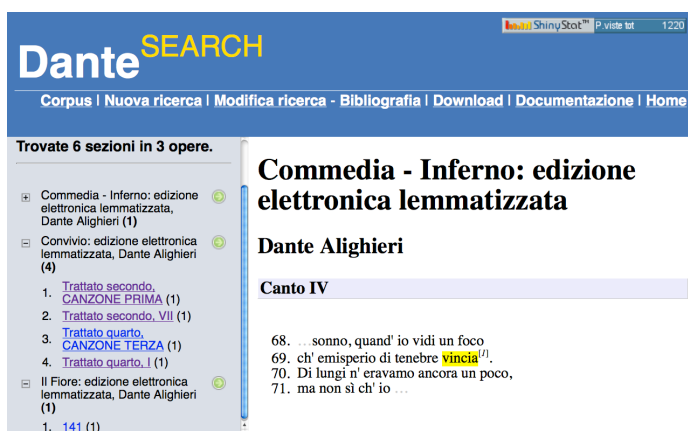


Figura 9

<sup>3</sup> Trattazione più ampia di questo punto in TAVONI, *Un nuovo strumento informatico...*, pp. 224-229.

Fin qui abbiamo visto singole ricerche, di natura lessicale e/o grammaticale, esprimibili su una sola riga della maschera di ricerca. Ma questa ne annovera ben cinque. Su ogni riga si può formulare una ricerca, e due o tre o anche quattro o cinque ricerche si possono combinare con i classici operatori booleani AND, OR, NOT, NEAR. Da notare che la ricerca AND dà come risultato qualunque compresenza di parole all'interno della "sezione" dell'opera (un intero canto della *Commedia*, capitolo del *Convivio*, ecc.). Per cercare, come accade più spesso di voler fare, risultati compresenti a breve distanza, bisogna usare l'operatore NEAR. Il quale, una volta selezionato, fa aprire il box "Distanza", cioè a quante parole di distanza al massimo devono cooccorrere le parole ricercate, con la possibilità di indicare se devono comparire nell'ordine in cui ho formulato la richiesta oppure no.

Per esempio, nell'ambito di una ricerca sulla fenomenologia della visione, mi può interessare cercare quanto spesso cooccorrono, e quanto da vicino, e in quali opere, i verbi *vedere* e *parere* (che in italiano antico ha notoriamente un valore più forte, fisico: non 'sembrare' ma 'apparire', con impatto visivo). Scriverò dunque questi due verbi, come lemmi, in due righe successive, e li cercherò con la funzione NEAR. Posso ripetere la ricerca variando la distanza, e troverò che le cooccorrenze sono numerosissime, e in tutte le opere volgari: a distanza 20 sono 322, a distanza 10 sono 201, a distanza 5 sono 114. In latino, invece, i lemmi *appareo* e *video* – che restringerò alla diatesi attiva, selezionando "Verbo latino" quindi, sotto "Categoria", "Diatesi: attivo" (Fig. 10), per non includere *videor*, che falserebbe tutto – non cooccorrono mai, nemmeno a distanza di 20. Questa "mutua attrazione" del vedere e dell'apparire è il portato di un'ossessione stilnovistica, cavalcantiana, che resta viva per tutta la carriera poetica, ma solo poetica, di Dante, e non compare mai in un universo di discorso profondamente diverso come quello della trattatistica latina.

Figura 10

### 3. LA RICERCA SINTATTICA

Passiamo ora alla ricerca sintattica. La strada per questa risorsa, completamente nuova, è stata aperta da Sara Gigli, che alla codifica sintattica esaustiva della *Commedia*, con tutti i problemi interpretativi che essa evidentemente comporta, ha dedicato la propria tesi di dottorato<sup>4</sup>. Sara Gigli, prendendo a riferimento l'impianto teorico-descrittivo della *Grande grammatica italiana di consultazione* di Renzi e altri<sup>5</sup>, si è posta il problema di come applicare quell'apparato di categorie e nozioni sintattiche al testo della *Commedia* e tradurlo in un sistema di codifica capace di descrivere il testo per intero, in tutta la sua complessità e varietà di aspetti. Con la collaborazione di Elena Pierazzo per quanto riguarda il formalismo XML-TEI, Sara Gigli ha portato a termine in modo eccellente un compito tanto oneroso quanto irto di problemi interpretativi, filologici e linguistici, e con ciò ha messo a disposizione della comunità scientifica uno strumento unico e sofisticatissimo.

Alla codifica sintattica della *Commedia* si sono poi aggiunte, per ora, quella dei primi due libri del *Convivio*, eseguita da Francesco Fiumara per la sua tesi di laurea specialistica<sup>6</sup>, e quella delle *Rime*, realizzata da Marta D'Amico nell'ambito del PRIN *Morfosintassi e corpora informatici dell'italiano antico* citato all'inizio.

Come si vede nella Fig. 1, il terzo e il quarto campo della maschera per la ricerca sintattica sono – quasi – in comune con i primi due di quella per la ricerca grammaticale: cioè anche la ricerca per categorie sintattiche può essere combinata con restrizioni di tipo lessicale. La differenza è che il terzo campo ammette solo la ricerca per forme (differenza che commenteremo sotto); la ricerca per forme può essere poi specificata, nel quarto campo, come Parola o Sottostringa. Se invece voglio fare una ricerca esclusivamente per categorie sintattiche, senza restrizioni lessicali, anche qui, come nella ricerca grammaticale, nel quarto campo selezionerò "Tutte le occorrenze". I campi per la ricerca sintattica sono il primo, dedicato al tipo di proposizione, e il

---

4 SARA GIGLI, *Codifica sintattica della Commedia dantesca*, Scuola di dottorato in Studi italianistici dell'Università di Pisa, tesi approvata nell'a.a. 2003-4 (Commissione composta dai proff. Maurizio Dardano, Giuseppe Patota, Mirko Tavoni).

5 *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi, Anna Cardinaletti, 3 voll., Bologna, Il Mulino 1988-95. Per gli ulteriori sviluppi del progetto bisognerà ora fare tesoro della *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, Il Mulino 2010.

6 FRANCESCO FIUMARA, *La sintassi del Convivio*, tesi di laurea specialistica in Lingua e letteratura italiana, Università di Pisa, a.a. 2005-6.

secondo, dedicato al grado di subordinazione.

La Fig. 11 mostra in parte il menu a tendina che si apre cliccando sul primo campo:

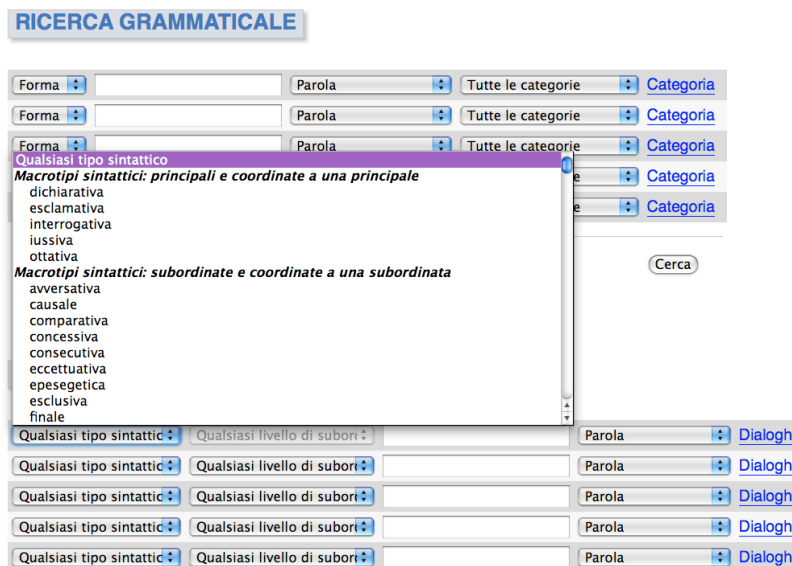


Figura 11

Ma è qui necessario dare, se non l'elenco completo delle opzioni possibili (perché è troppo lungo, richiederebbe numerose pagine), almeno l'elenco completo dei macrotipi sintattici e dei tipi sintattici che si collocano rispettivamente sul primo e sul secondo livello di questo elenco strutturato e numerato:

## I. PRINCIPALI E COORDINATE A UNA PRINCIPALE

- A. DICHIARATIVA
- B. ESCLAMATIVA
- C. INTERROGATIVA
- D. IUSSIVA
- E. OTTATIVA

## II. SUBORDINATE E COORDINATE A UNA SUBORDINATA

- A. AVVERSATIVA
- B. CAUSALE

- C. COMPARATIVA
- D. CONCESSIVA
- E. CONSECUTIVA
- F. ECCETTUATIVA
- G. EPESEGETICA
- H. ESCLUSIVA
- I. FINALE
- J. INTERROGATIVA
- K. IPOTETICA
- L. LIMITATIVA
- M. DI MANIERA
- N. MODALE
- O. OBLIQUA
- P. OGGETTIVA
- Q. PREDICATIVA
- R. RELATIVA
- S. SOGGETTIVA
- T. STRUMENTALE
- U. SUBORDINATA CON FUNZIONE DI RIPRESA
- V. TEMPORALE

### III. PSEUDOCOORDINATE

- A. PSEUDOCOORDINATA

### IV. PARENTETICHE E COORDINATE A UNA PARENTETICA

- A. PARENTETICA CON VALORE DI SUBORDINATA
- B. PARENTETICA MODALIZZANTE

Ed ecco, a titolo esemplificativo, l'espansione dei primi tre tipi sintattici in sottotipi, che costituiscono il terzo livello dell'elenco strutturato e numerato:

### I. PRINCIPALI E COORDINATE A UNA PRINCIPALE

#### A. DICHIARATIVA

- 1. dichiarativa
- 2. dichiarativa illocutiva
- 3. coordinata asindetica dichiarativa
- 4. coordinata avversativa dichiarativa

5. coordinata conclusiva dichiarativa
6. coordinata congiuntiva dichiarativa
7. coordinata congiuntiva dichiarativa illocutiva
8. coordinata consecutiva dichiarativa
9. coordinata correlativa dichiarativa
10. coordinata disgiuntiva correlativa dichiarativa
11. coordinata disgiuntiva dichiarativa
12. coordinata esplicativa dichiarativa

## B. ESCLAMATIVA

1. esclamativa
2. coordinata asindetica esclamativa
3. coordinata congiuntiva esclamativa

## C. INTERROGATIVA

1. interrogativa alternativa
2. interrogativa alternativa retorica
3. interrogativa di tipo x
4. interrogativa di tipo x retorica
5. interrogativa disgiuntiva
6. interrogativa disgiuntiva retorica
7. coordinata asindetica interrogativa alternativa
8. coordinata asindetica interrogativa alternativa retorica
9. coordinata asindetica interrogativa di tipo x
10. coordinata asindetica interrogativa di tipo x retorica
11. coordinata asindetica interrogativa disgiuntiva
12. coordinata avversativa interrogativa di tipo x
13. coordinata avversativa interrogativa di tipo x retorica
14. coordinata congiuntiva interrogativa alternativa
15. coordinata congiuntiva interrogativa di tipo x
16. coordinata congiuntiva interrogativa di tipo x retorica
17. coordinata disgiuntiva interrogativa alternativa
18. coordinata disgiuntiva interrogativa di tipo x
19. coordinata disgiuntiva interrogativa disgiuntiva

I sottotipi sintattici codificati sono in tutto più di 300. Il sistema permette di interrogare il corpus su due livelli: per tipi sintattici (DICHARATIVA, ESCLAMATIVA, INTERROGATIVA, ecc.) e per sotto-tipi (dichiarativa illocutiva, coordinata congiuntiva esclamativa, interrogativa di tipo x, ecc.). La prima ricerca, per tipi, consente di ricercare



(e conteggiare) tutte le relative insieme, tutte le consecutive insieme, tutte le ipotetiche insieme, ecc.; la seconda consente di ricercare sottotipi di proposizione in modo estremamente analitico. Esiste anche la possibilità di formulare interrogazioni di livello intermedio fra quello dei tipi e quello dei sottotipi, sfruttando l'operatore OR, che permette di combinare alcuni sottotipi sintattici, trovando tutti i luoghi dove compare l'uno o l'altro di essi.

Il secondo campo della ricerca sintattica (nella Fig. 12 vediamo dispiegato il suo menu a tendina) permette di specificare il grado di subordinazione al quale si vuole restringere la ricerca del sottotipo di proposizione definito nel campo precedente (il campo, infatti, si può selezionare solo avendo selezionato prima un sottotipo, non un tipo). Per esempio voglio vedere le interrogative alternative, ma solo quelle che siano subordinate di III grado. Ce ne sono solo 3, di cui una nell'*Inferno*: «Dintorno mi guardò, come talento / avesse di veder s'altri era meco», X, 55-56. Si aggiunga la possibilità di usare gli operatori AND e NEAR, che consentono di ricercare cooccorrenze di tipi di proposizione, a una determinata distanza l'uno dall'altro ed eventualmente nell'ordine voluto – per esempio una causale immediatamente seguita da una finale (come «Qual si lamenta *perché qui si moia* / per viver colà su, non vide quivi...», *Par.* XIV, 25-26) – e si percepirà il numero vertiginoso di combinazioni di ricerca sintattica che si possono costruire, per rispondere ai più vari percorsi mentali del ricercatore, alimentando una catena virtuosa di risposte a curiosità di ricerca, a loro volta passibili di stimolare nuove intuizioni e nuove domande.

Vediamo un solo esempio di una ricerca sintattica generalissima, in questo caso finalizzata a una verifica molto specifica. In un mio lavoro di qualche anno fa<sup>7</sup> ho proposto un argomento sintattico che non era mai stato addotto a proposito della vessatissima questione di «forse cui Guido vostro ebbe a disdegno» (*Inf.* X, 63): e cioè quella che i grammatici generativi chiamano la “insularità delle relative”, principio secondo il quale nessun elemento appartenente a una frase relativa può essere dislocato a sinistra del pronome relativo che la introduce.

---

7 TAVONI, *Contributo sintattico al 'disdegno' di Guido* (If X 61-63). Con una nota sulla grammaticalità e la leggibilità dei classici, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V/1, 2002, pp. 51-80.

**RICERCA GRAMMATICALE**

Forma ▾	Parola ▾	Tutte le categorie ▾	<a href="#">Categoria</a>
Forma ▾	Parola ▾	Tutte le categorie ▾	<a href="#">Categoria</a>
Forma ▾	Parola ▾	Tutte le categorie ▾	<a href="#">Categoria</a>
Forma ▾	Parola ▾	Tutte le categorie ▾	<a href="#">Categoria</a>
Forma ▾	Parola ▾	Tutte le categorie ▾	<a href="#">Categoria</a>

Cerca in: AND ▾

**RICERCA SINTATTICA**

Qualsiasi tipo sintattico ▾	Qualsiasi livello di subordinazione ▾	Parola ▾	<a href="#">Dialoghi</a>
Qualsiasi tipo sintattico ▾	Qualsiasi livello di subordinazione ▾	Parola ▾	<a href="#">Dialoghi</a>
Qualsiasi tipo sintattico ▾	Qualsiasi livello di subordinazione ▾	Parola ▾	<a href="#">Dialoghi</a>
Qualsiasi tipo sintattico ▾	Qualsiasi livello di subordinazione ▾	Parola ▾	<a href="#">Dialoghi</a>
Qualsiasi tipo sintattico ▾	Qualsiasi livello di subordinazione ▾	Parola ▾	<a href="#">Dialoghi</a>

**Qualsiasi livello di subordinazione**

**Livelli di subordinazione**

- principale
- coordinata a una principale
- subordinata di I grado
- subordinata di II grado
- subordinata di III grado
- subordinata di IV grado
- subordinata di V grado
- subordinata di VI grado
- subordinata di VII grado
- coordinata a una subordinata di I grado
- coordinata a una subordinata di II grado
- coordinata a una subordinata di III grado
- coordinata a una subordinata di IV grado
- coordinata a una subordinata di V grado
- pseudo-coordinata
- parentetica
- coordinata a una parentetica

Figura 12

In particolare, un avverbio che modifichi il verbo della relativa, mai e poi mai può essere dislocato al di fuori della relativa, prima del pronome relativo. Questo mi appariva, e tuttora mi appare, con tutta evidenza, un motivo dirimente, che esclude una delle due letture sintattiche che sono state date di questo verso, e cioè la lettura, accolta dalla maggior parte degli interpreti, ‘...a colui che forse il vostro Guido ebbe a disdegno’.

All’epoca non disponevo della ricerca sintattica di DanteSearch, e ho costruito la mia argomentazione in modo diverso, con gli elementi che potevo reperire. Oggi è possibile sottoporre la mia tesi a una verifica esaustiva, semplicemente richiamando insieme tutte le proposizioni relative in tutta la *Commedia*. Lancio dunque la ricerca sintattica: “Relativa” (senza ulteriore specificazione) – “Tutte le occorrenze”. Il risultato è (Fig. 13) un totale di 4.201 frasi relative nella *Commedia*. Purtroppo, al momento non è possibile chiedere al sistema di fare anche l’ultima operazione materiale per noi, cioè chiedergli di estrarre da queste 4.201 frasi quelle in cui eventualmente il pronome relativo *non* occupi la prima posizione. Non resta dunque che scorrere tutte queste frasi, dalla prima all’ultima: operazione che comunque non richiede più di qualche ora. Nella Fig. 14 appaiono, nel corso di un tale scorrimento di tutti i contesti dell’*Inferno*, quelli compresi in una trentina di versi del X canto fra cui il nostro.

Forse questa verifica, se avrà la pazienza di compierla, instillerà qualche dubbio anche in Enrico Malato, che al mio articolo ha ribattuto riproponendo meri argomenti di natura letteraria, senza prendere in considerazione il punto della mia argomentazione, che è linguistico e preliminare, e cioè il *dato di fatto* della insularità delle relative<sup>8</sup>. L'insensibilità dell'illustre dantista di fronte al ragionamento linguistico da me sviluppato, in nome della «fantasia inventiva di Dante nell'uso linguistico, sperimentata in mille occasioni» (p. 176), potrebbe magari incrinarsi una volta preso atto che su 4.201 frasi relative della *Commedia* non ce n'è una sola in cui Dante, per esercitare la sua fantasia inventiva nell'uso linguistico, abbia scritto un avverbio o un complemento appartenente a una relativa fuori e prima della relativa stessa.

Ordina per: [ » [Testo](#) | [Numero occorrenze](#) | [Ordine cronologico](#) ]

**Trovate 180 sezioni in 5 opere.**

---






- ☐ ***Commedia - Inferno: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.374)*** 
- ☐ ***Commedia - Paradiso: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.499)*** 
- ☐ ***Commedia - Purgatorio: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.328)*** 
- ☐ ***Convivio: codifica sintattica, Dante Alighieri (891)*** 
- ☐ ***Le Rime: codifica sintattica, Dante Alighieri (564)*** 

Figura 13

<sup>8</sup> ENRICO MALATO, *Nuove prospettive degli studi danteschi*. Postfazione alla II edizione di *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il "disdegno" di Guido*, Roma, Salerno Ed. 2004, pp. 175-183.

Ordina per: [ » [Testo](#) | [Numero occorrenze](#) | [Ordine cronologico](#) ]

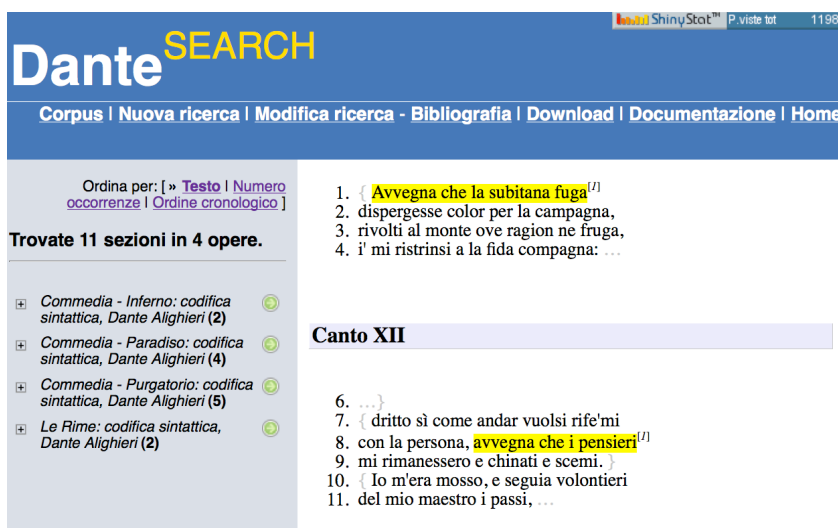
**Trovate 180 sezioni in 5 opere.**

- Commedia - Inferno: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.374)
- Commedia - Paradiso: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.499)
- Commedia - Purgatorio: codifica sintattica, Dante Alighieri (1.328)
- Convivio: codifica sintattica, Dante Alighieri (891)
- Le Rime: codifica sintattica, Dante Alighieri (564)

41. ...e poi, quasi sdegnoso,  
 42. mi dimandò: } "Chi fuor li maggior tui?". }  
 43. { Io **ch'era**<sup>[12]</sup> d'ubidir **disideroso**<sup>[12]</sup>,  
 44. non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;  
 45. ond'ei levò le ciglia un poco in suso;  
 46. poi disse: ...  
 60. ...} e perché non è teco?". }  
 61. { E io a lui: } "Da me stesso non vegno:  
 62. colui **ch'attende là**<sup>[13]</sup>, per qui mi mena  
 63. forse **cui Guido vostro ebbe a disdegno**"<sup>[14]</sup>. }  
 64. { Le sue parole e 'l modo de la pena  
 65. m'avean di costui già letto il nome;  
 66. però fu la risposta così piena. }  
 67. { Di subito drizzato gridò: ...  
 68. dicesti } "elli ebbe"? } non viv'elli ancora? }  
 69. non fiera li occhi suoi lo dolce lume?". }  
 70. **Quando s'accorse d'alcuna dimora**<sup>[15]</sup>

Figura 14

Vediamo ora qualche esempio di ricerca sintattica che contenga anche un elemento lessicale. Come ho già notato, nella maschera della ricerca sintattica il primo campo prevede solo la possibilità di ricercare per forma, non per lemma. Questo significa che la lemmatizzazione non è fruibile all'interno della ricerca sintattica, come non lo è la marcatura morfologica. Questo perché la lemmatizzazione-marcatura morfologica da una parte, e la marcatura sintattica dall'altra, sono state realizzate su due distinte copie (in partenza identiche) dello stesso corpus testuale. Sarebbe stato impossibile sovrapporre le due marcature l'una sull'altra: è questo un limite del formalismo di codifica XML che rende impossibile, allo stato dell'arte, interrogare insieme per lemmi, per categorie morfologiche e per categorie sintattiche. Sarebbe invece interessantissimo poter combinare questi diversi tipi di ricerca. Al momento, quindi, si possono ricercare solo *forme* all'interno di frasi. Una intera classe di ricerche di questo tipo è quella che distingue un certo tipo di frase a seconda delle congiunzioni o preposizioni che le introducono. Per esempio le frasi concessive (a loro volta disaggregabili in concessive fattuali, condizionali e a-condizionali) introdotte da *ancora* (*che*), *avvegna che*, *perché* o *se* ecc. ecc. (prendo questo esempio dalla tesi di dottorato di Sara Gigli, che dedica un capitolo all'approfondimento delle concessive in rapporto alle loro varietà interne e ai vari introduttori). Un esempio alla Fig. 15.



The screenshot shows the DanteSearch website. At the top, there's a blue header with the logo 'DanteSEARCH' and navigation links: 'Corpus | Nuova ricerca | Modifica ricerca - Bibliografia | Download | Documentazione | Home'. Below the header, on the left, there's a sidebar with search filters: 'Ordina per: [ » Testo | Numero occorrenze | Ordine cronologico ]' and 'Trovate 11 sezioni in 4 opere.' followed by a list of works: 'Commedia - Inferno: codifica sintattica, Dante Alighieri (2)', 'Commedia - Paradiso: codifica sintattica, Dante Alighieri (4)', 'Commedia - Purgatorio: codifica sintattica, Dante Alighieri (5)', and 'Le Rime: codifica sintattica, Dante Alighieri (2)'. The main content area on the right displays a list of search results. The first result is '1. { Avvegna che la subitana fuga<sup>[1]</sup>'. Below it are lines 2, 3, and 4. A section header 'Canto XII' is visible. Below that, lines 6 through 11 are shown, with line 8 containing 'avvegna che i pensieri<sup>[1]</sup>'.

Figura 15

Qualcosa si può fare, per introdurre nella ricerca sintattica una condizione lessicale un po' più potente rispetto alla singola forma, ricorrendo allo strumento delle espressioni regolari. Queste permettono – operando solo sulla forma delle parole – di ricercare parole che rispondano a certi requisiti anche complessi definiti volta per volta. Per esempio ricercare l'espressione regolare `/qua(le|li|i|l)/` (digitando questa stringa di caratteri nel terzo campo e selezionando “Sottostringa” nel quarto) equivale praticamente a ricercare le forme *quale*, *quali*, *quai*, *qual* legate dalla funzione OR; ovvero equivale *quasi* a ricercare il lemma *quale*. Posso quindi, nella ricerca sintattica, combinare questa ricerca lessicale negli ultimi due campi con il tipo sintattico “relativa” nel primo campo, e otterrò tutte le frasi relative introdotte dal pronome relativo “il quale” (Fig. 16).

Ordina per: [ » [Testo](#) | [Numero occorrenze](#) | [Ordine cronologico](#) ]

**Trova 125 sezioni in 5 opere.**

- Commedia - Inferno: codifica sintattica, Dante Alighieri (51)
- Commedia - Paradiso: codifica sintattica, Dante Alighieri (61)
- Commedia - Purgatorio: codifica sintattica, Dante Alighieri (54)
- Convivio: codifica sintattica, Dante Alighieri (220)
- Le Rime: codifica sintattica, Dante Alighieri (31)

63. chi per lungo silenzio pareo fioco. }  
 64. { Quando vidi costui nel gran deserto, }  
 65. { "Miserere di me", } { gridai a lui, }  
 66. { **qual che tu sii, od ombra od omo certo!**<sup>[1]</sup>. }  
 67. { Rispuosemi: } { "Non omo, omo già fui,  
 68. e li parenti miei furon lombardi, ...

91. ... }  
 92. { rispuose, poi che lagrimar mi vide, }  
 93. { "se vuo' campar d'esto loco selvaggio;  
 94. ché questa bestia, **per la qual tu gride**<sup>[2]</sup>,  
 95. non lascia altrui passar per la sua via,  
 96. ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide; ...

119. ... perché speran di venire  
 120. quando che sia a le beate genti. }  
 121. { **A le quai poi se tu vorrai salire**<sup>[2]</sup>,  
 122. anima fia a ciò più di me degna:  
 123. con lei ti lascerò nel mio partire;

Figura 16

I numeri di queste occorrenze, confrontati col numero totale delle proposizioni relative nella *Commedia* e nel *Convivio*, dimostrano che le relative con “il quale” nella *Commedia* sono, in proporzione, circa 6 volte meno numerose che nel *Convivio*, perché questo pronome è molto più frequente in prosa che in poesia. In realtà l’equivalenza non è perfetta, perché, come mostra proprio il primo esempio della Fig. 16, «qual che tu sii, od ombra od omo certo!», una relativa indipendente acondizionale come questa non è introdotta da *il quale* ma da *quale*. Posso avvicinarmi allo stesso risultato, con più precisione, digitando la stessa espressione regolare nella ricerca grammaticale, restringendo la ricerca a “Pronome volgare” + Categoria: “Relativo”, ottenendo con ciò di isolare, fra tutti i pronomi relativi, *il quale* e le sue forme flesse: ricerca che evidenzia la netta sproporzione nell’utilizzo di questo pronome relativo nelle opere in prosa e in quelle in poesia (anche nella *Vita nova* le occorrenze di *il quale* sono quasi tutte nelle parti in prosa).

Più in generale, per “avvicinare” in qualche modo ricerca grammaticale e ricerca sintattica, nell’attuale impossibilità di fonderle in una ricerca unica, abbiamo creato la possibilità, nel corso di qualunque ricerca sia grammaticale sia sintattica, di aprire in una finestra parallela la corrispondente porzione di testo con l’altra codifica: sintattica se stiamo effettuando una ricerca grammaticale, e viceversa. Così, se nella ricerca grammaticale cerco tutti i pronomi relativi (“Tutte le occorrenze” + “Pronome volgare” + Categoria: “Relativo”), quindi clicco su “Commedia – Inferno” (1.030 occorrenze), quindi su uno dei

canti dell'*Inferno*, mettiamo il XII, a quel punto in alto si apre il link "Mostra codifica sintattica" (lo vediamo qui, in una schermata dello stesso tipo, nella Fig. 5). Se vi clicco, ottengo di affiancare, alla prima finestra in cui è visualizzato il XII canto con codifica grammaticale, una seconda in cui è visualizzato lo stesso testo con codifica sintattica. Poiché il testo codificato, scorrendovi il mouse, mostra la codifica grammaticale della parola su cui il mouse si posiziona, o la codifica sintattica della frase su cui il mouse si posiziona, posso in qualche modo combinare informazioni grammaticali e sintattiche. Per esempio (Fig. 17), posso verificare sulla seconda finestra che tipo di proposizione relativa è quella introdotta da ognuno dei pronomi relativi evidenziati nella prima finestra: il *che* del v. 4 introduce una relativa restrittiva con antecedente, il *chi* del v. 9 una relativa indipendente, e così via.

The screenshot shows the DanteSearch web application. At the top, there's a navigation bar with links: Corpus, Nuova ricerca, Modifica ricerca, Bibliografia, Download, Documentazione, and Home. Below this, a sidebar on the left allows filtering by text or number of occurrences, and lists 422 sections across 7 works. The main area displays a list of text sections with their syntactic analysis. A tooltip is visible over the word 'che' in line 4, showing its type as 'rel ind' and its function as 'subord'.

Ordina per: [ » Testo   Numero occorrenze   Ordine cronologico ]	Trovate 422 sezioni in 7 opere.	Commedia - Inferno: edizione elettronica lemmatizzata, Dante Alighieri (1.030)
1. Canto I (39)	1. Era lo loco ov' a scender la riva	1. { Era lo loco ov' a scender la riva
2. Canto II (40)	2. venimmo, alpestro e, per quel <b>che</b> <sup>[1]</sup> v' er' anco,	2. venimmo, alpestro e, per quel che v'er' anco,
3. Canto III (29)	3. tal, ch' ogne vista ne sarebbe schiva.	3. tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva. }
4. Canto IV (39)	4. Qual è quella ruina <b>che</b> <sup>[2]</sup> nel fianco	4. { Qual è quella ruina che nel fianco
5. Canto V (33)	5. di qua da Trento l' Adice percosse,	5. di qua da Trento l'Adice percosse,
6. Canto VI (23)	6. o per tremoto o per sostegno manco,	6. o pe sost
7. Canto VII (35)	7. che da cima del monte, onde si mosse,	7. che   Tipo: rel ind Funzione: subord Posizione: 16
8. Canto VIII (33)	8. al piano è sì la roccia discoscata,	8. al piano è sì la roccia discoscata,
9. Canto IX (27)	9. ch' alcuna via darebbe a <b>chi</b> <sup>[3]</sup> sù fosse:	9. ch'alcuna via darebbe a chi sù fosse:
	10. cotal di quel burrato era la	10. cotal di quel burrato era la

Figura 17

### 3. LA RICERCA SINTATTICA SUL PARLATO DEI PERSONAGGI

Infine, per dare un'idea delle possibilità offerte dalla ricerca sintattica limitata ai discorsi o pensieri pronunciati o pensati da personaggi della *Commedia*, codifica recentemente introdotta da Marta D'Amico, vediamo anzitutto che, cliccando su "Dialoghi" nella maschera di ricerca, si apre un box che permette di selezionare i "Personaggi" (tutti i personaggi della *Commedia* vi compaiono in ordine alfabetico) e/o la "Tipologia di discorso". Lanciamo per prima cosa una ricerca

sintattica scegliendo, nella Finestra “Dialoghi”, “Qualsiasi personaggio” e “Qualsiasi tipologia di discorso”, per andare a verificare la presenza e distribuzione di un certo tipo di proposizione – per esempio le proposizioni principali interrogative – all’interno delle parti mimetiche del poema (Fig. 18). Il risultato nella Figura 19: 133 frasi principali interrogative nell’*Inferno*, 116 nel *Purgatorio*, 30 nel *Paradiso*. La discrepanza fra la terza cantica e le prime due è clamorosa, e rende evidente (ciò che resta invece invisibile “a occhio nudo”) la diversa condizione cognitiva dei beati rispetto ai dannati e ai penitenti.

**RICERCA GRAMMATICALE**

Forma :  Tutte le occorrenze

Forma :  Parola

Forma :  Parola

Forma :  Parola

Forma :  Parola

Cerca in:

**RICERCA SINTATTICA**

interrogativa :  Qualsiasi livello di subordinazione :  Tutte le occorrenze : [Dialoghi](#)

Qualsiasi tipo sintattico :  Qualsiasi livello di subordinazione :  Parola :  [Dialoghi](#)

Qualsiasi tipo sintattico :  Qualsiasi livello di subordinazione :  Parola :  [Dialoghi](#)

Qualsiasi tipo sintattico :  Qualsiasi livello di subordinazione :  Parola :  [Dialoghi](#)

Qualsiasi tipo sintattico :  Qualsiasi livello di subordinazione :  Parola :  [Dialoghi](#)

Cerca in:

**Condizioni sui dialoghi**

http://dante.di.unipi.it:8080/DanteSearch/morfForm.jsp?discType=&person=&perso=

**Personaggi:** Qualsiasi personaggio  
 (Tenere premuto CTRL per effettuare una selezione multipla)  
 abate di san zeno  
 adamo  
 agnolo dei brunelleschi  
 alessio interminelli  
 alichino  
 angeli  
 angelo  
 angelo i cornice  
 angelo il cornice

**Tipologia discorso:** Qualsiasi tipo

Figura 18



The screenshot shows the DanteSearch website interface. At the top, there's a blue header with the 'DanteSEARCH' logo and navigation links: 'Corpus | Nuova ricerca | Modifica ricerca - Bibliografia | Download | Documentazione | Home'. Below the header, a search bar area shows 'Ordina per: [ Testo | Numero occorrenze | » Ordine cronologico ]'. The main content area is titled 'Canto I' and displays 'Trovate 78 sezioni in 3 opere.' On the left, a list of search results is shown with expandable icons: 'Commedia - Inferno: codifica sintattica, Dante Alighieri (133)', 'Commedia - Purgatorio: codifica sintattica, Dante Alighieri (116)', and 'Commedia - Paradiso: codifica sintattica, Dante Alighieri (30)'. On the right, a list of text excerpts from 'Canto I' is displayed, with some words highlighted in yellow and green to show search results. The excerpts include lines 73 through 83 of the canto.

Figura 19

È solo un esempio. La tesi di laurea specialistica di Marta D'Amico<sup>9</sup> esplora una grande messe di dati desumibili dal sistema di interrogazione, combinandoli con altri dati, come gli introduttori, i tempi e i modi verbali, la semantica delle frasi, ricavabili per altra via, traendone conclusioni molto interessanti circa la caratterizzazione linguistica in rapporto all'identità storica dei personaggi, individualmente e per categorie in senso lato sociali; circa i fenomeni di mimesi del parlato che l'autore sfrutta graduandoli sapientemente; e circa i diversi, appunto, stili cognitivi che riflettendosi in strutture sintattiche privilegiate qualificano i discorsi delle tre Cantiche.

#### 4. UN SISTEMA APERTO

DanteSearch è dunque un sistema aperto. Aperto ad arricchirsi di nuove informazioni, tradotte in codifiche testuali, seguendo (e al tempo stesso rendendo possibili) nuove linee di ricerca sulla lingua di Dante aperte da nuovi ricercatori, in un'ottica collaborativa la cui forza è di saper tenere insieme (grazie al rispetto e insieme al potenziamento degli standard di codifica) tutti i successivi sviluppi

<sup>9</sup> MARTA D'AMICO, *La sintassi dell'aldilà. Studio sulla sintassi periodale dei discorsi diretti delle anime nella Commedia di Dante*, tesi di laurea specialistica in Lingua e letteratura italiana, Università di Pisa, a.a. 2008-09, in corso di stampa presso ETS («Alla giornata. Studi e testi di letteratura italiana»), Pisa.

senza incrinare la coerenza funzionale dell'insieme. E aperto ad arricchirsi di nuove funzioni di ricerca, seguendo i progressi dei sistemi di *information retrieval*, che nell'applicazione a sofisticati saperi umanistici trovano stimoli di crescita, in osmosi con quanto avviene nei vivaci ambienti dell'informatica umanistica (*humanities computing*) internazionale.

Mi fa piacere dedicare questo aggiornamento a Vincenzo Placella, che di questa impresa è stato uno dei primi estimatori.

*Università degli Studi di Pisa*

MARIA MAŚLANKA-SORO

## DANTE E LA TRADIZIONE DELLA TRAGEDIA ANTICA NELLA *COMMEDIA*

1. L'obiettivo di questo articolo è l'analisi della presenza e della natura dei legami tra la tragedia antica, prima di tutto quella greca, e la *Commedia* di Dante. Vorrei subito chiarire che è il carattere del tragico nei suoi vari aspetti in alcuni episodi dell'*Inferno* che sta alla base del mio approccio critico e prima di affrontare l'argomento indicato nel titolo ritengo necessario giustificare la sua legittimità – sia dal punto di vista storico che metodologico.

È superfluo ricordare che Dante non conosceva la *Poetica* di Aristotele e che non aveva neanche la conoscenza diretta delle opere dei tre grandi tragediografi (nel suo poema menziona solo Euripide)<sup>1</sup>, alla maggior parte delle quali possono essere applicate le categorie e le norme aristoteliche. Tanto più pare sorprendente il fatto che nella macrostruttura della *Commedia* ritroviamo delle microstrutture tragiche che presentano diverse affinità con la tragedia nella sua forma archetipica. Potremmo ipotizzare che ciò sia dovuto ad una straordinaria intuizione artistica del nostro Poeta, ma credo che si possa dare una risposta più precisa. Sappiamo che egli aveva una conoscenza diretta di alcune opere dell'antichità classica, tra cui quella dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele e dei grandi poemi di Virgilio, Stazio, Lucano, poeti per eccellenza «tragici» secondo i dettami della retorica medievale; infatti, sia l'*Eneide* che la *Tebaide* e la *Farsaglia* sono scritte in uno stile alto, trattano di fatti e di personaggi illustri e la loro narrazione non è priva di componente tragica. Ma per quanto sia importante la presenza di questi ed altri testi di rilievo (come le *Metamorfosi* di Ovidio) nel tessuto poetico della *Commedia*, non meno notevole è la presenza di una imponente tradizione indiretta, delle cui dimensioni e carattere Dante non poteva essere del tutto consapevole. Se nel caso della prima si può parlare della intertestualità, per la seconda più appropriato sembra il termine interdiscorsività, proposto da Cesare Segre e accolto da Maria Corti a proposito della tradizione araba nella

---

1 Cfr. *Purg.* XXII, 106.

*Commedia*<sup>2</sup>. Sembra più che vera per Dante un'osservazione di Paul Valéry: «rien de plus original, rien de plus *soi* que se nourrir des autres»<sup>3</sup>, ma essa va forse integrata con il pensiero che il suo capolavoro è come un palinsesto della memoria in cui i segni di una cultura si sovrappongono a quelli di un'altra, conservandole entrambe.

Infatti, grazie alla mediazione degli autori latini o dei commenti latini ad Aristotele in cui confluiscono molti elementi della cultura greca, sia sul piano contenutistico che su quello formale (basti pensare all'influenza di Omero dai cui poemi Aristotele ipotetizzava che si potesse ritagliare più di una tragedia)<sup>4</sup>, possiamo ritrovare nell'*Inferno*, a livello di interdiscorsività, un «dialogo» con la tragedia greca, per quanto riguarda la visione della realtà, la concezione di alcuni personaggi, gli elementi strutturali delle loro narrazioni o degli episodi a cui appartengono, il carattere dei conflitti, quello della colpa e della pena, il concetto di *katharsis* ecc.

2. A questo punto è opportuno porsi la domanda, se il titolo stesso del capolavoro dantesco non escluda il discorso sul tragico. Sappiamo però che esso, così come le definizioni dantesche del genere comico – fatte sulla scia delle teorie retoriche dell'epoca – lasciavano perplessi già i commentatori trecenteschi<sup>5</sup>. Il criterio contenutistico di cui Dante

---

2 Cfr. MARIA CORTI, *La 'Commedia' di Dante e l'oltretomba islamico*, «Belfagor», L (1995), p. 301; EADEM, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi 2003, p. 85, nota 3, dove viene citato CESARE SEGRE, *Inertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in Atti del convegno di semiotica organizzato dall'AISS sul tema: «L'intertestualità», 1982.

3 PAUL VALÉRY, *Cahiers*, vol. 2, Paris, Gallimard 1945, pp. 1002-1003.

4 Cfr. *Poet.*, 23, 1459b 2-4.

5 Cfr. DANTE, *VE*, II, IV, 5-6: «per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem [...] Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre [...] Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur» («Con 'tragedia' intendo lo stile superiore, con 'commedia' quello inferiore [...] Se è un argomento da cantare in stile tragico, allora bisognerà assumere il volgare illustre [...] Se invece lo stile è comico, si prenderà ora un volgare mezzano ora quello umile»); il testo citato in originale e in traduzione è tratto dall'ed.: DANTE, *De vulgari eloquentia*, introd., trad. e note di Vittorio Coletti, Milano, Garzanti 2000<sup>4</sup> (1991), pp. 64-65; cfr. anche *Ep. XIII*, 10: «Tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...] ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis [...] Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...] Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant» («La tragedia è al principio ammirabile e placida, alla fine o conclusione fetida e orribile [...] com'è chiaro da Seneca nelle sue tragedie. La commedia poi introduce l'acerbità di

parla nella *Epistula* XIII (se si ammette che lui ne sia l'autore)<sup>6</sup> – l'orribile e fetido inizio e il prospero e desiderabile fine – fece constatare a Gianfranco Contini che tematicamente l'*Inferno* è la parte tragica della *Commedia*<sup>7</sup>. Il criterio stilistico che attribuisce ad essa lo stile umile («remissus et humilis»), ammette una certa *licentia stilistica*, laddove Dante, richiamandosi all'autorità di Orazio, cita quattro versi della sua *Ars Poetica*:

Interdum tamen et vocem commedia tollit,  
iratusque Chremes tumido delitigat ore;  
et tragicus plerunque dolet sermone pedestri,  
Telephus et Peleus [...] (93-96)

(Talora però anche la commedia alza la voce,  
e l'irato Cremete rimprovera con tumido linguaggio;  
e il tragico spesso si duole con discorso pedestre  
Telefo e Peleo, etc.)<sup>8</sup>.

Ma a differenza del poeta romano, Dante fa dell'eccezione una regola, cosicché si può parlare di «pluralismo stilistico»<sup>9</sup> o di «stile misto»<sup>10</sup> ovvero di uso di vari registri linguistici a seconda della tematica di un dato episodio, del genere e carattere del personaggio principale, della natura dello spazio ecc. E se in molti episodi dell'*Inferno* domina lo stile «comico» che mette in rilievo la visione

---

alcuna cosa, ma la sua materia termina prosperamente, come appare da Terenzio nelle sue commedie [...] Differiscono similmente nel modo d'esprimere: la tragedia in modo elevato e sublime; e la commedia in modo piano e umile [...] E per ciò è chiaro che la presente opera si dice Commedia. Infatti se guardiamo alla materia, è orribile e fetida al principio, perché Inferno, prospera, desiderabile e accetta alla fine, perché Paradiso; al modo d'esprimere, è il modo piano e umile, perché la lingua volgare in cui discorrono anche le donnette); il testo citato in originale e in traduzione è tratto dall'ed.: DANTE, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Milano, Sansoni 1993, pp. 344-45.

6 Cfr. per es. AMILCARE A. IANNUCCI, *Dante's Theory of Genres and the «Divina Commedia»*, «Dante Studies», vol. XCI (1973), p. 23, nota 1; HENRY ANSGAR KELLY, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press 1988, pp. 1 sgg.; ZYGMUNT BARANSKI, *Notes on Dante, the Epistle to Cangrande and Medieval Comedy*, «Lectura Dantis», vol. VII (1990), pp. 72-95.

7 Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi 1976, p. 126.

8 DANTE, *Tutte le opere*, cit., p. 345.

9 Cfr. CONTINI, *Varianti e altra stilistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Torino, Einaudi 1970, p. 171.

10 Esaminato, tra l'altro, da ERICH AUERBACH, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages* (tit. orig.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958), London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1965, pp. 25-66.

del caos morale e spirituale, ed è spesso l'espressione del disprezzo di Dante-narratore per alcuni dannati<sup>11</sup>, in quelli invece costruiti intorno ad alcuni personaggi che non mancano di una certa nobiltà d'animo («abitanti» del Limbo, Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna, Brunetto Latini, Ulisse ed alcuni altri), lo stile diventa mimetico assumendo una dimensione sublime ed alta, il che contribuisce a creare il clima tragico e rende più convincenti le parole dei personaggi che si sentono protagonisti di una tragedia. Ciò complica la comprensione del senso profondo dei singoli episodi, tanto a Dante-pellegrino, quanto al lettore implicito, iscritto nel testo e richiede che tale senso venga considerato nella prospettiva «comica» che comprende anche il *Purgatorio* e il *Paradiso*.

Nei detti episodi la qualifica di tragico spetta non solamente allo stile, ma inoltre ad alcuni elementi strutturali, nonché a certi tratti dei personaggi stessi e dei discorsi che questi rivolgono a Dante-pellegrino. In più, ci sono dei presupposti, come suggeriscono alcune ricerche relativamente recenti<sup>12</sup>, ma che si riallacciano alle considerazioni fatte da Benvenuto da Imola, per ritenere che il titolo stesso non escluda la componente tragica. Secondo questo commentatore trecentesco la *Commedia*, grazie all'ampio spettro dei motivi e personaggi di cui tratta, potrebbe essere chiamata commedia, tragedia o satira ed è quest'ultima denominazione che egli ritiene la più appropriata:

Sicut in isto libro est omnis pars philosophie, ut dictum est, ita est omnis pars poetrie. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragedia, satyra, et comedia. Tragedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, idest reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcat dignitati, potestati, vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius possit intitulari *Satyra* quam *Tragedia* vel *Comedia*<sup>13</sup>.

11 Cfr. ad esempio l'episodio dei papi simoniaci nella terza bolgia dell'ottavo cerchio o quello dei barattieri nella quinta bolgia del medesimo cerchio (rispettivamente nei canti XIX e XXI-XXII).

12 Cfr. MIRKO TAVONI, *Il titolo della «Commedia» di Dante*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. I (1988), fasc. 1, pp. 17-34; BARANSKI, *Dante and Medieval Poetics*, in *Dante. Contemporary Perspectives*, ed. by Amilcare A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, Univ. of Toronto Press 1997, pp. 13 sgg., in particolare pp. 13-14.

13 BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di Iacob Philip Lacaita, vol. I, Florentiae, Barbèra 1887, p. 19 («Come in questo libro c'è ogni genere di filosofia, come si è detto, così c'è ogni genere di poesia. Perciò se qualcuno volesse indagare più sottilmente, c'è qui tragedia, satira, commedia. La

Questa considerazione si può spiegare con il fatto che nel Medioevo proprio la satira passava per uno dei due generi di commedia, come leggiamo nelle *Etimologie* di Isidoro da Siviglia; nel libro VIII (vii, 6-7) parlando dei poeti comici, accanto a quelli antichi (*veteres*), Plauto e Terenzio, egli pone i nuovi (*novi*), tra cui annovera gli autori delle satire Orazio, Persio e Giovenale, i quali nelle loro opere biasimano «vitia [...] delicta [...] peccata». Il più vicino di loro a Dante, quanto alla vena poetica e allo spirito critico, sarebbe Giovenale, *laudator temporis acti*, che non esita a criticare aspramente avidità e corruzioni di ogni genere nella Roma dei suoi tempi, causa di disgrazie umane, delitti e comportamenti più spregevoli. Il suo stile oscilla tra patetico e volgare (nelle invettive), tra sublime e umile e costituisce l'esempio di uno stile misto tra tragico e comico<sup>14</sup>. Si nota pure un'altra analogia con lo stile dantesco: Giovenale richiamandosi al passato lo fa spesso in funzione del presente.

Si può quindi dire che tanto le ricerche antiche quanto quelle più recenti portano alla conclusione che il genere comico era molto capiente nel Medioevo: poteva includere ogni argomento e sentimento, e utilizzava una vasta scala di registri formali. Perciò la componente tragica nell'opera di Dante vi sarebbe presente non malgrado la sua dimensione «comica», ma – per così dire – in funzione di essa.

3. Dopo questi chiarimenti la questione non meno importante che si pone prima di affrontare i legami della *Commedia* con la tragedia antica e che pare strettamente connessa con la natura del tragico in Dante, è il carattere della *mimesis* ivi presente. Basandomi sui risultati anche recenti delle ricerche riguardanti il difficile problema dell'imitazione in letteratura<sup>15</sup> e, allo stesso tempo, rimanendo vicino

---

tragedia, in quanto descrive azioni dei papi, principi, re, baroni e di altri magnati e nobili, come appare in tutto il libro. La satira, cioè quella che biasima; biasima, infatti, mirabilmente e coraggiosamente tutti i generi di vizi, senza badare alla dignità, potere e origine nobile di qualcuno. Perciò [quest'opera] potrebbe piuttosto portare il titolo di satira che non quello di tragedia o commedia»: trad. mia).

14 Nella *Satira* VI, 634-37, egli è ben consapevole di superare i limiti del genere satirico: «Fingimus haec altum satura sumente cothurnum / scilicet, et finem egressi legemque priorum / grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu, / montibus ignotum Rutulis caeloque Latino?» («Sono io che invento queste cose per calzare alla satira l'aulico coturno e, superando i limiti fissati dai miei predecessori, per levare invasato, con l'enfasi d'un Sofocle, un alto canto, ignoto ai monti rutuli ed al ciel latino?»); il testo citato in originale e in traduzione è tratto dall'ed.: DECIMO GIUNIO GIOVENALE, *Contro le donne* (tit. orig.: *Satura* VI), a cura di Cesare Vivaldi, Roma, Newton Compton 1993, pp. 90-91; cfr. TAVONI, op. cit., pp. 30 sgg.

15 Cfr. CHARLES ALTIERI, *Act and Quality. A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*, Amherst 1981; MICHAEL RIFFATERRE, *Intertextual Represen-*

al concetto di *mimesis* in Aristotele<sup>16</sup>, parto dal presupposto che essa sia una rappresentazione fittizia della realtà, creata nella mente dell'autore, in cui la trasposizione di un sistema di segni in un altro avviene grazie al ragionamento analogico, tramite l'uso di varie strategie linguistiche e stilistico-retoriche. Il fenomeno del tragico nella *Commedia*, e più precisamente nell'*Inferno*, può essere spiegato con un metodo particolare dell'imitazione, il realismo figurale formulato da Erich Auerbach e da lui applicato al capolavoro dantesco, ma che risale ai primi Padri della Chiesa<sup>17</sup>. Questo metodo interpretativo «stabilisce» – per citare Auerbach – «fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo»<sup>18</sup>. Riferendolo alla realtà rappresentata nell'*Inferno* si può constatare che gli eventi e i personaggi conservano il loro senso storico o metastorico nel mondo ultraterreno, diventando al tempo stesso veicoli della realtà universale ed eterna. Nella prospettiva escatologica la vita terrena è vista come prefigurazione del loro essere *post mortem*, e quell'ultimo come adempimento della figura terrena di ciascuno. Quindi la poesia del «poema sacro» dovrebbe, sulla scia della Bibbia, far vedere in che modo il mondo terreno trova la sua piena realizzazione oltremondana, in quanto l'aldilà fa parte del piano divino e nei suoi confronti tutti i fenomeni terreni hanno carattere unicamente figurativo. Conforme a questo genere di realismo il senso letterale della *Commedia* – *status animarum post mortem* (Ep. XIII, 8) – esprime l'essenza della vita terrena di ciascuno, la quale funge da *forma perfectior* di quella figura. Il segno materiale del suo adempimento diventa il contrappasso: attraverso il significato simbolico esso rivela non solo la qualità della pena, ma anche la verità su ogni essere umano, fissata in eterno.

La *mimesis* nell'*Inferno* consiste nella rappresentazione dei drammi umani che, come in una tragedia, sono destinati a non avere una soluzione positiva. Essi si svolgono nella coscienza delle anime dannate le quali, grazie alla memoria, sono in possesso di tutta la loro vita. In questa esistenza immutabile e atemporale (dell'eterno presente) irrompe incessantemente – tramite i ricordi – la realtà storica e la problematica fusione di entrambe le dimensioni – terrena ed ultraterrena

---

tation: *On Mimesis as Interpretative Discourse*, «Critical Inquiry», vol. XI (1984); LUIZ COSTA LIMA, *Social Representation and Mimesis*, «New Literary History», vol. III (1985); *Mimesis w dyskursie literackim*, a cura di Czesław Niedzielski, Jerzy Speina, Toruń, Wyd. Uniwers. Mikołaja Kopernika 1996; RYSZARD NYCZ, *Tekstowy świat*, Kraków, Universitas 2000<sup>7</sup>.

<sup>16</sup> Sviluppato in modo particolare nei primi capitoli della *Poetica*.

<sup>17</sup> Cfr. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1993<sup>10</sup> (1963), pp. 176-226.

<sup>18</sup> Ivi, p. 209.



– porta con sé una lacerazione dialettica. È un conflitto alimentato da passioni violente che sono continuazione di quelle responsabili della morte spirituale dei dannati; quest' ultima diventerà totale dopo il Giudizio Universale, nel momento in cui le anime entreranno – secondo S. Agostino (le cui idee in proposito Dante-autore sembra assimilare) – in uno *status moriendi* che corrisponde alla «seconda morte che ciascun grida» (*Inf.* I, 117)<sup>19</sup>. L'immensa tensione non trova nessuno sbocco nelle azioni che possano essere indirizzate ad un determinato fine.

Il conflitto più significativo è, crediamo, quello tra la figura e il suo adempimento, vale a dire tra la vita terrena e la forma che l'anima è costretta ad assumere nell'aldilà. Esso genera altri conflitti, come quello tra presente e passato, tra valori oggettivamente positivi, appartenenti a quel passato, come amore, passione politica, onore, desiderio della conoscenza ed altri, e l'attuale condizione dei dannati, tra necessità soggettiva che fece loro sottoporre quei valori ai fini che gli nascosero le verità ultime e la necessità oggettiva che ne risultò *post mortem*. Questi conflitti sono tragici? Sì e no. Sì, se vengono considerati dal punto di vista dei peccatori, che è anche il punto di vista di Dante-pellegrino, destinato però a subire una continua evoluzione nel procedere del cammino. No, se si assume la prospettiva di Dante autore-narratore<sup>20</sup>, il quale tramite diversi artifici retorico-stilistici caratterizzanti i dannati, nonché attraverso le loro parole, fa compromettere quei valori senza che loro ne siano consapevoli, effettuando uno smontaggio di ciò che è tragico. Perciò a questi conflitti si sovrappone anche quello tra Dante-narratore e Dante-pellegrino che non rimane mai statico, ma tende a diminuire progressivamente con il procedere della narrazione fino al riconoscimento (da parte di quest'ultimo) della giustizia divina il cui carattere «oggettivo» costituisce – alla luce della dottrina del libero arbitrio – il perno della visione cristiana che sta alla base dell'intero poema.

4. Del tragico nella *Commedia* si può infatti parlare solo in termini di un gioco illusorio in cui alcuni dei dannati cercano di trascinare Dante-pellegrino. Una funzione significativa svolge qui la retorica *sensu largo*, la quale non si limita solo all'elemento verbale, ma com-

---

19 Cfr. S. AGOSTINO, *De civitate Dei* XIII, 11. – Tutte le citazioni della *Commedia* nel presente articolo sono tratte dall'ed.: DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Milano, Mondadori 1966-67.

20 Si tratta di un'unica categoria del cosiddetto autore implicito: cfr. ANGELO MARCHESE, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori 1998 (1983), pp. 76-80.

prende gesti, sguardi, reticenze varie. Essa si nutre, per così dire, del *pathos* nel senso aristotelico della parola, cioè della sofferenza, costringendo Dante-pellegrino ad una lotta continua con il sentimento di pietà e spesso anche con quello di paura. Significativamente il suo cammino attraverso il primo regno ultraterreno viene chiamato all'inizio del Canto II, che funge da proemio alla prima cantica, «la guerra / sì del cammino e sì de la pietate» (*Inf.* II, 4-5) e proprio questo sentimento pone le basi per una *katharsis*, la quale qui, come nella tragedia greca, diventerà fonte di una nuova consapevolezza. Nonostante però certe rassomiglianze (che riguardano soprattutto la sua funzione, vale a dire il raggiungimento di una nuova consapevolezza), la *katharsis* dantesca si allontana da quella aristotelica per il diverso valore e spessore semantico. Non entrando qui nella discussione sul complesso problema della *katharsis* aristotelica, ci limiteremo soltanto a constatare che nella tragedia greca essa possiede un senso prima di tutto intellettuale ed estetico, e riguarda il lettore (lo spettatore), in quanto «il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura»<sup>21</sup> (*Poet.*, 14, 1453b 10-11); secondo una delle interpretazioni ritenute più valide<sup>22</sup> lo spettatore diventato cosciente che la disgrazia dell'eroe tragico, fonte dell'*eleos* e *phobos*, sia un fatto che riguarda la finzione mimetica, ne prende le distanze, il che coincide con la sua liberazione dai detti sentimenti. In questo modo viene realizzato l'obiettivo principale della tragedia, conformemente alla sua definizione nella *Poetica* (6, 1449b 24-29). Nell'*Inferno*, invece, la *katharsis* si riveste soprattutto del senso etico-conoscitivo e riguarda Dante-pellegrino (e solo attraverso lui l'umanità smarrita), il quale dovrebbe capire – grazie agli incontri con i dannati – la natura e il senso profondo del male e del peccato per vincerli in se stesso e non cedere ad essi in futuro.

La *katharsis* non è l'unica categoria propria della tragedia, tramite cui il poema dantesco presenta certe affinità con la tradizione della tragedia antica. Un'altra sarebbe il *pathos* che, secondo Aristotele, costuisce la condizione *sine qua non* di una situazione tragica (*ou tragikon*; *apathes gar*: *Poet.*, 14, 1453b 38-39), ma non è la condizione sufficiente. Che il più grande *pathos* potesse essere privo del senso tragico, lo sapeva bene lo Stagirita, secondo cui la sofferenza di un uomo malvagio non può suscitare né pietà né paura (*Poet.*, 13, 1453a 1-4).

Il modo in cui i protagonisti dei grandi episodi dell'*Inferno* si

<sup>21</sup> Il testo è citato dall'ed.: ARISTOTELE, *Poetica*, introd., trad. e note di Diego Lanza, Milano, BUR 2002 (1987), p. 163.

<sup>22</sup> Quella intellettualistico-estetica di PIERRE SOMVILLE, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, Vrin 1975, pp. 92-96.

presentano a un Dante-pellegrino, ancora non pienamente consapevole dei meccanismi più profondi della giustizia divina riguardo ad una determinata colpa, ha le caratteristiche proprie di un eroe tragico nel senso aristotelico della parola. Nella *Poetica* l'eroe viene definito come «colui che, non distinguendosi per virtù o per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio o malvagità, ma per un errore»<sup>23</sup> (*Poet.*, 13, 1453a 8-10). Questa *hamartia* va intesa sia in termini etici, come la *hybris*, la trasgressione cioè dei limiti imposti all'uomo dalla divinità, oppure nel senso intellettuale, come errore di valutazione, mancanza di consapevolezza/conoscenza. Ma per lo Stagirita ogni processo morale è riconducibile ad un modello intellettuale, in quanto delle due categorie delle virtù (etiche e dianoetiche), quelle più alte sono le virtù della ragione<sup>24</sup>. Il carattere di un uomo viene abitualmente discusso in termini di ciò che egli sa. Nelle due massime fondamentali dell'oracolo delfico – «uomo conosci te stesso» (*gnōthi seauton*) e «non fare niente che possa superare la tua condizione umana» (*mēden agan*) è implicita la fusione fra conoscere e agire rettamente<sup>25</sup>. L'intellettualismo etico resta, come è stato colto dalla critica<sup>26</sup>, una costante di tutta quanta la filosofia e la cultura greca. L'eroe di una tragedia greca (e questo è vero soprattutto in riferimento alle tragedie di Sofocle) non tanto commette quanto cade in una colpa; tuttavia egli rimane responsabile dell'effetto delle sue azioni. E così anche (semplificando un po') si può spiegare il fatto che la divinità non resta per lui un punto di riferimento positivo, perché la *hamartia* è spesso il frutto dell'accecamento provocato dagli dei e la caduta dell'eroe è allora concepita in termini di un determinismo fatalistico che agisce sia dall'interno (perché coincide con il suo *ēthos*, i valori in cui crede e che lo spingono a determinate azioni) sia dall'esterno, indipendente dalla sua volontà, la quale del resto, in virtù dello stesso intellettualismo etico, è l'effetto del sapere o della sua mancanza: «l'atto compiuto a proprio piacimento e l'atto eseguito proprio malgrado si definiscono [...] in termini di conoscenza ed ignoranza [...] L'intenzione colpevole, che determina il delitto, non appare come volontà malvagia, ma come piena conoscenza di causa»<sup>27</sup>.

23 ARISTOTELE, *Poetica*, cit., pp. 157-59.

24 Cfr. *ivi*, p. 158 (nota).

25 Cfr. ALVIN GOULDNER, *Il sistema agonistico greco: modelli culturali*, in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di Charles R. Beyre, Roma-Bari, Laterza 1976, pp. 184-85.

26 Cfr. GIOVANNI REALE, *La storia della filosofia antica*, vol. V, Milano, Vita e Pensiero 1989 (1980), pp. 144-45.

27 JEAN-PIERRE VERNANT, *Abbozzi della volontà nella tragedia greca*, in JEAN-PIERRE VERNANT, PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi 1976,

I grandi personaggi dell'*Inferno* ragionano non di rado in termini simili a questi, a causa della loro etica «paganeggiante», per cui vedono Dio come una forza nemica e sembrano ignorare il senso del libero arbitrio, una fondamentale scoperta del mondo cristiano, che esclude ogni determinismo. Che la situazione dei dannati vada vista proprio in funzione della dottrina del libero arbitrio (a cui Dante-autore dedica tanto spazio nei canti centrali non solo del *Purgatorio* – XVI, XVII, XVIII – ma dell'intera *Commedia*), si dice esplicitamente nell'*Epistula* XIII, 8, dove viene spiegato il senso allegorico del poema: «Si vero accipiat opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est»<sup>28</sup>.

5. Passando all'illustrazione di alcuni parallelismi tra la poetica del tragico (sopra delineata) e quella dell'*Inferno* dantesco, mi soffermo – a titolo di esempio – sui personaggi di Ulisse e Ugolino. Resto tuttavia ben consapevole che il tragico dantesco diventa veicolo dei contenuti che lo trascendono (e il segno di questo superamento è la tensione tra Dante-narratore e Dante-personaggio).

Per Ulisse mi concentro sul senso letterale, quello più immediatamente ricavabile dal testo, in quanto – anche se i due sensi diventano inscindibili nella valutazione ultima di questo personaggio – il tragico che traspare dal senso allegorico si riferisce ad un altro momento culturale, quello dell'etica averroista e quindi presenta sviluppi diversi.

Egli è l'unico (l'atro è Epicuro, ma non è un personaggio vero e proprio) tra i grandi dell'antichità classica a non avere la propria «dimora» nel Limbo, destinato ai pagani virtuosi, bensì nel basso Inferno vicino al fondo, precisamente nell'ottava bolgia del penultimo, ottavo cerchio, dove si trovano i cosiddetti consiglieri fraudolenti. È una prova che i criteri con cui viene valutato il suo *ēthos* hanno subito una «metamorfosi» rispetto all'«originale» omerico. Eppure la concezione di questo personaggio presenta molti legami con l'epoca a cui apparteneva il suo «archetipo» epico e quella successiva, dominata dalla scena tragica che – per quanto riguarda molti concetti e valori – trovava la sua ispirazione nella tradizione omerica. La risemantizzazione operata da Dante-autore a livello letterale ne fa (soprattutto se

---

pp. 43-44.

28 «Se poi l'opera si prende allegoricamente, il soggetto è l'uomo secondo che meritando o demeritando per la libertà d'arbitrio è soggetto alla giustizia del premio e del castigo»; il testo originale e in traduzione è tratto dall'ed.: DANTE, *Tutte le opere*, cit., p. 344.

consideriamo l'intenzione iscritta nel testo) un personaggio tragico secondo i criteri vigenti nella cultura classica greca (nell'epica e tragedia).

L'innovazione fondamentale riguarda il racconto dell'ultimo viaggio di Ulisse terminato con il naufragio. Nel poema omerico la questione della fine dell'eroe rimane aperta, dal momento che l'*Odissea* accenna alla sua morte «venuta dal mare» (*Od.* XI, 134). Ciò ha aperto la strada, già nell'antichità, a varie versioni ipotetiche che potevano essere note a Dante attraverso soprattutto due autori: Servio in quanto commentatore dell'*Eneide*<sup>29</sup> e Seneca «morale», autore delle *Lettere a Lucilio* (*Ep.* LXXXVIII, 6-7). L'idea del naufragio può risalire anche, come persuasivamente ha dimostrato Guglielmo Gorni<sup>30</sup>, alla storia di Ulisse e Calypso raccontata nel secondo libro dell'*Ars amatoria* (123-42), dove la ninfa, per trattenere a sé il vecchio reduce dell'impresa Troiana, gli profetizza un naufragio, in un contesto un po' galante e scherzoso.

Nei poemi omerici Ulisse è, sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*, un eroe positivo: abile oratore e valoroso guerriero, versatile ed astuto, fatto per vincere sempre e dappertutto grazie alle numerose qualità del suo *ēthos*, come un'accorta e prudente ragione, un eccezionale spirito di adattamento, ingegnosità, ecc. In breve, è un magnanimo (*megalopsychos*) nel senso aristotelico della parola<sup>31</sup>, che aspira a grandi cose e le merita. E proprio la sua magnanimità sarà fonte della sua tragicità in Dante, come essa lo è per molti eroi di Sofocle, ma prima di loro per il grande Achille omerico, il primo personaggio tragico in assoluto della letteratura greca.

Nel periodo romano la stella di Ulisse inizia a declinare, le sue doti machiavelliche, ingegnosità fallace e dolosa, piacciono meno e ciò si spiega con una diversa mentalità dei Romani e con le ovvie tendenze filotroiane, confluite soprattutto nell'*Eneide* (e continuate in Ovidio, Lucano, Stazio, per dire solo dei maggiori poeti) dove, come ha puntualmente rilevato Giorgio Padoan, egli viene chiamato *durus, saevus, peltax* (II, 90), *dirus* (II, 261), *scelerum inventor* (II, 164), *fandi fctor* (IX, 602)<sup>32</sup>. Proprio il poema virgiliano (il secondo libro) è la fonte dantesca

29 Cfr. *Servii Grammatici, qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, a cura di Georg Thilo e Hermann Hagen, Lipsiae, Teubner 1881-84, vol. I, pp. 222-23, vol. II, p. 24.

30 Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Lettera, nome, numero (l'ordine delle cose in Dante)*, Bologna, Il Mulino 1990, pp. 189 sgg.

31 Cfr. ARISTOTELE, *Eth. Nic.*, IV, 3, 1123b 1-2.

32 Per il valore umano e morale di Ulisse nella tradizione letteraria latina cfr. GIORGIO PADOAN, *Ulisse "fandi fctor" e le vie della sapienza*, in IDEM, *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, Longo 1977, pp. 170 sgg., dove si nota anche (p. 179, nota 22) che a proposito della fraudolenza di Ulisse quasi tutti i commentatori trecenteschi della

più importante per due dei tre misfatti fraudolenti per cui egli subisce la pena del «foco furo» (*Inf.* XXVII, 127), rinchiuso in una lingua di fuoco biforcuta in quanto nascondente anche Diomede, complice di molti dei suoi delitti:

[...] «Là dentro si martira  
 Ulisse e Diomede, e così insieme  
 a la vendetta vanno come a l'ira;  
 e dentro da la lor fiamma si geme  
 l'agguato del caval che fé la porta  
 onde uscì de' Romani il gentil seme.  
 Piangevisi entro l'arte per che, morta,  
 Deidamia ancor si duol d'Achille,  
 e del Palladio pena vi si porta».  
 (*Inf.* XXVI, 55-63)

Si tratta del ratto del Palladio, statua di Atena che proteggeva Troia (ricordato da Sant'Agostino in *De civ. Dei* I, 2, come esempio di sacrilegio) e dell'inganno del cavallo di legno (59) che ha compromesso le sorti della città. Un altro misfatto, meno noto, è quello attinto probabilmente dall'*Achilleide* di Stazio (II, 153 sgg.), che consisteva nel convincere con l'astuzia Achille di lasciare l'isola di Sciro e Deidamia di lui innamorata, per andare a Troia, assicurando così ai Greci la vittoria, ma a se stesso una morte certa.

È da notare che il peso dell'inganno elencato per primo viene attenuato dal commento di Virgilio sul suo ruolo storicamente positivo che si iscrive in più – in quanto determinante per la fondazione di Roma – nei piani della Provvidenza<sup>33</sup>. Questo fatto, visto dalla prospettiva estranea all'epoca di Dante, ma vicina a quella a cui rimanda il contesto immediato dell'episodio di Ulisse, ricorda una concezione della colpa molto antica, presente in alcune tragedie greche superstiti, e soprattutto nell'*Agamennone* di Eschilo, conformemente alla quale un atto di dismisura verso gli dei o gli uomini, qual è la *hybris*, può diventare strumento della volontà divina che se ne serve per i propri fini, ma ciò non fa attenuare la sua colpevolezza. In questi termini viene presentata, nella parodo della tragedia citata sopra, l'impresa di Agamennone e Menelao, nonché il sacrificio di Ifigenia, condizione necessaria al proseguimento dell'armata greca verso Troia. Ma al tempo stesso l'uccisione della propria figlia e la distruzione della città

---

*Commedia* citano Virgilio, Ovidio e Stazio, e che la maggior parte degli aggettivi concernenti Ulisse nei poemi latini è di tono spregiativo.

<sup>33</sup> Cfr. anche *Inf.* II, 13 sgg.

vengono considerate dal coro (nella parodo e nel primo stasimo) come atti malvagi ed empì che richiedono la punizione di Agamennone da parte dello stesso Zeus, il quale prima, servendosi dell'esercito greco ha voluto punire la colpa di Paride: «Di Zeus è il colpo; possono ben riconoscere questo i Troiani; è facile seguirne la traccia. Ebbero essi la sorte che il dio stabilì»<sup>34</sup>.

In questa ottica, propria della grande tragedia greca, che crea tensioni senza uno sbocco positivo, rientrerebbe non solo l'agguato del cavallo, ma tutti e tre i misfatti di Ulisse, perché ognuno ha contribuito alla sconfitta troiana e quindi alle sue conseguenze storiche. Ma ciò che fu un paradosso tragico in quella realtà, non è più tale se situato in un contesto culturale in cui esiste una netta separazione tra una colpa che si commette e quella in cui si cade, dove viene escluso *a priori* il conflitto «di interessi» tra la volontà umana guidata dal libero arbitrio e quella divina, non più intesa come una necessità imposta dall'esterno. Ciò che nella realtà escatologica dell'*Inferno* rende tragica la condizione di Ulisse non è certo la sua «attività» fraudolenta, data per scontata come condannabile senza mezzi termini. E che pare anzi l'unica per cui egli deve subire il martirio della fiamma. Virgilio, infatti, lascia chiaramente intendere che Ulisse era già perduto prima del naufragio<sup>35</sup>. Ma con Dante le cose non sono mai semplici e così è anche nel caso di questo contrappasso, ricco di significati, nonché in quello della perdizione di Ulisse che sembra avere dei legami diretti con ciò che viene narrato dal personaggio stesso. Infatti la lingua di fuoco allude anche ad un'altra colpa, raccontata da Ulisse e in modo tale da apparire «tragica» secondo i criteri classici. Essa – e si tratta del suo «ardore della conoscenza» – presenta dei punti di contatto con il primo atteggiamento colpevole (la fraudolenza), che avrebbe una funzione strumentale rispetto ad essa, se ammettiamo che l'esortazione rivolta da Ulisse ai suoi compagni sia al tempo stesso il suo ultimo consiglio fraudolento. In questo caso il naufragio può essere visto come una vera e propria punizione, una sanzione inflitta «com'altrui

---

34 ESCHILO, *Ag.*, 367-69 in IDEM, *Oresteia*, trad. di Manara Valgimigli, introd. di Vincenzo Di Benedetto, Milano, BUR 1989 (1980), p. 93.

35 Sul senso morale del termine «perduto» nel v. 84, riferito alla morte spirituale, cfr., tra gli altri, JOHN FRECCERO, *Dante. La poetica della conversione* (tit. orig.: *The Poetics of Conversion*, Cambridge 1986), Bologna, Il Mulino 1989, p. 208; DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli 2001, comm. all'*Inf.* XXVI, 84, p. 456. Invece Pio Rajna lo collega alla sorte dei cavalieri dei romanzi del ciclo bretone, perdutisi senza traccia durante le loro *quêtes*: cfr. PIO RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola Rotonda*, «Nuova Antologia», vol. LV (1920), n. 1157, p. 224; cfr. anche DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, vol. I (*Inferno*), Firenze, La Nuova Italia 1984, comm. all'*Inf.* XXVI, 84, p. 291.

piacque» (141). Dal racconto potrebbe infatti risultare che in tutti gli anni che sono trascorsi tra gli eventi di Troia e il naufragio, l'eroe non ha perso il suo vizio di ingannare gli altri per trarne un profitto e ne sarebbe prova la sua «orazion picciola» fatta a regola d'arte, secondo criteri retorici che trovano in essa la loro rigorosa applicazione: all'iniziale «captatio benevolentiae», dove si ricordano pericoli superati insieme, segue un incitamento all'impresa che trova la sua punta più alta nella famosa terzina finale: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» (*Inf.* XXVI, 118-20). Non si smette di discutere sul valore fraudolento o meno di questa «orazion picciola», a cui si ritornerà più avanti, ambigua come lo è pure la stessa arte di persuadere. Se si ammette che si tratti di un discorso fallace (e tanto più se si ammette il contrario), e che l'eroe sia ben consapevole dell'estrema difficoltà dell'impresa, ciò tuttavia non impedisce di cogliere nella sua narrazione alcuni elementi che ne fanno un personaggio tragico secondo i criteri riconosciuti dalla tradizione classica.

6. Nel citato discorso di Virgilio (55-63) Ulisse viene presentato in una luce negativa, sulla scia del modello culturale latino, dove l'uso della ragione per fini disonesti è condannabile. Nel suo discorso Ulisse riesce a far trionfare lo spirito greco, e più precisamente alcuni suoi modelli etico-esistenziali. Il racconto inizia da lì, dove l'ha lasciato interrotto – nel XIV libro delle *Metamorfosi* – Macareo, un personaggio inventato da Ovidio, compagno di Ulisse, uno che aveva rifiutato di seguirlo nelle ulteriori avventure marine. Questo inizio – la partenza dall'isola di Circe – segna un momento positivo, il riacquisto del dominio della ragione sulle passioni (*nota bene* il contrario di quello che succede a Francesca da Rimini, la quale sommette «la ragion al talento»), l'interesse rivolto verso la realtà superiore, l'abbandono dei valori della carne per quelli dello spirito. Il controllo sui propri impulsi e l'agire basato sulla ragione, se non proprio sul calcolo razionale, crea un tipo di personalità culturalmente più ammirata dai Greci. «Ciò è espresso» – osserva Alvin Gouldner – «ad esempio, nell'immagine odisseica che Pericle dà degli ateniesi [in Tucidide], come astuti strateghi che non si trovano mai in imbarazzo di fronte alle difficoltà della vita»<sup>36</sup>. Il problema se l'inganno e la menzogna siano accettabili come strategia per conseguire i propri fini è presente nella società ateniese e in genere presso i Greci, cosicché da quel lato Ulisse dantesco sarebbe da valutare come innocente. Invece il modo in cui prosegue il suo racconto lascia intendere più di una situazione di conflitto creato dalla

---

36 GOULDNER, op. cit., p. 203.



sua ferma volontà di «divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore» (98-99). Dai versi 94-96 appare chiaro che il suo ardore della conoscenza si oppone al mondo degli affetti familiari<sup>37</sup> e ne esce vincente sul piano di una necessità che corrisponde al suo profondo essere, vincolandolo dall'interno. È un conflitto tragico fra le virtù conoscitive e quelle morali sul piano domestico. Ulisse si riallaccia a un determinato modello di comportamento: in più di una tragedia greca si osserva la situazione in cui l'eroe o l'eroina sono pronti a sacrificare i legami affettivi più cari e perfino la vita per i valori che appagano il loro desiderio di autorealizzazione e di conseguenza il conseguimento della gloria postuma – un surrogato dell'immortalità. Tale sarebbe Antigone per la quale l'amore per Polinice diventa in realtà veicolo di altri valori, tra cui anche quello della gloria (*kleos*)<sup>38</sup>; essa sacrifica invece senza esitazione l'amore di Emone; per Aiace l'onore è più caro degli affetti familiari. Per quanto riguarda, invece, il valore che per i Greci ha il raggiungimento della conoscenza, non c'è miglior esempio di quello di Edipo che con tutti i mezzi e senza tener conto del prezzo che dovrà pagare, tende a scoprire l'intera verità su se stesso. Dante pur non conoscendo queste tragedie ne ha tuttavia in qualche modo colto il senso – per esempio l'approvazione per chi sacrifica tutto alla conoscenza del vero – attraverso gli scritti di Cicerone<sup>39</sup>, grande promotore e ammiratore della filosofia greca, il cui pensiero è presente in vari passi del *Convivio* e delle *Epistole*<sup>40</sup>.

Si può quindi notare che l'Ulisse dantesco si iscrive in una lunga tradizione, risalente ad Omero, che non fa una netta distinzione tra la sfera etica e quella intellettuale<sup>41</sup> ed in cui la trasgressione da parte dell'uomo dei limiti conoscitivi equivale alla distruzione dell'ordine stabilito dagli dei. A questa *hybris* (tracotanza, dismisura) segue la pena; molti miti illustrano tale situazione e per tutti basta ricordare quello di Aracne o del satiro Marsia, i quali significativamente vengono citati da Dante tra gli esempi della superbia punita (*Purg.* XII, 43-

---

37 Cfr. *Inf.* XXVI, 94-99: «né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, / vincer potero dentro a me l'ardore / ch' i' ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore». L'abbandono delle persone care fa aumentare la colpevolezza di Ulisse agli occhi dei commentatori antichi della *Commedia*: qui si nota lo scontro tra la cultura greca per cui gli affetti vengono sottomessi alle virtù ritenute superiori, e quella cristiana in cui l'amore inteso come *caritas* è la virtù maggiore tra tutte.

38 Cfr. SOFOCLE, *Ant.*, 37-38, 96-97, 502 sgg.

39 Cfr. CICERONE, *De finibus bonorum et malorum* V, XVIII, 48-49; *De officiis* III, XXVI, 97.

40 Cfr. per es. *Cv.* I, I, 4 e *Ep.* XII, 4.

41 Cfr. GOULDNER, op. cit., p. 184.

45; *Par.* I, 19-21). La navigazione di Ulisse oltre le colonne di Ercole sarebbe – in termini greci – proprio una tale *hybris*, anche se essa, nel racconto dantesco è filtrata da un’ottica cristiana ed assume il senso metafisico.

«L’orazion picciola» in cui il motivo chiave è quello della «virtù e canoscenza» (*Inf.* XXVI, 120), convince quindi quelli che sono già convinti, in quanto tocca la corda sensibilissima per la valutazione dell’essere umano secondo i criteri greci; si può notare che i due termini si risolvono in una *hendiadys*, per cui si potrebbe parlare della conoscenza come virtù in ragione dell’intellettualismo etico di cui si è accennato sopra. A questa espressione verrebbe quindi restituito il contesto originale greco, indipendentemente dall’intenzione di Dante-autore e cioè dal fatto che essa – sul piano storico – si riferisce all’atteggiamento dei rappresentanti dell’aristotelismo radicale, nuovi *sapientes mundi*, come li chiama Boezio di Dazia. Qualche passo della *Quaestio* 5 dei suoi *Modi significandi* presenta rispondeenze – quanto al contenuto e alla forma – con il verso dantesco<sup>42</sup>.

«Il trapassar del segno» (*Par.* XXVI, 115-17) di Ulisse appartiene anche ad un secondo conflitto, quello tra una forza oscura e il desiderio di realizzare la propria umanità attraverso una esperienza conoscitiva eccezionale. Già nell’antichità preclassica, in Pindaro, si legge un avvertimento implicito contro quell’atto di dismisura: «Piú oltre / nel mare impervio non si va del termine / dov’ Eracle segnò i suoi riguardi» (*Nem.* III, 20-22)<sup>43</sup>. Chiamando quell’atto «folle volo» egli sembra ora consapevole della propria tracotanza, l’atteggiamento a cui i Greci sapevano porre un freno con l’ubbidienza alla *sōphrosynē* – moderazione assieme morale ed intellettuale. Nella tragedia greca non mancano gli esempi della follia intesa in questi termini, su cui poggia il valore tragico di questo o quel personaggio: folle viene chiamato Agamennone eschileo nell’atto di sacrificare la figlia<sup>44</sup>, «malato di mente» – Prometeo, quando oppone la propria volontà a quella di Zeus<sup>45</sup>; la follia nel caso di Aiace nell’omonima tragedia di Sofocle è mandata da Atena in risposta al folle proposito del Greco di uccidere Odisseo e Agamennone; folle viene ritenuta anche Antigone per essersi opposta a Creonte<sup>46</sup>; e molti altri esempi sarebbero da cercare soprattutto nelle tragedie di Sofocle e di Euripide.

42 Cfr. CORTI, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, cit., p. 279.

43 *I lirici corali greci*, trad. di Filippo Maria Pontani, Torino, Einaudi 1993<sup>2</sup> (1976), pp. 233-34.

44 Cfr. ESCHILO, *Ag.*, 221-23.

45 Cfr. ESCHILO, *Prom.*, 472, 977.

46 Cfr. SOFOCLE, *Ant.*, 99, 562.

La catastrofe che segue si presenta quindi come l'effetto di una necessità fatale che opera dall'interno e che si può identificare con l'*ēthos* del protagonista (e dei suoi compagni che sono il suo riflesso)<sup>47</sup>. Prima della fine funesta sorge in loro la speranza illusoria di poter arrivare alla conoscenza tanto desiderata, dal momento che compare all'orizzonte «la montagna bruna» che a livello allegorico corrisponde, come è risaputo, alla montagna del Paradiso Terrestre e quindi al simbolo della verità trascendente, impossibile da raggiungere con il solo strumento della ragione. Tale andamento dell'azione in cui la svolta finale (*peripeteia*, per usare il termine aristotelico che qui si addice) è preceduta da un momento in cui affiora la speranza in una lieta fine, è tipico delle tragedie di Sofocle, dove tale ironia della sorte fa crescere la tensione drammatica. Se si deve ammettere (come vuole una parte della critica) che il discorso di Ulisse rivolto ai compagni sia un inganno (l'ultimo della serie dei consigli fraudolenti), in quel caso egli sarebbe un *deceptor deceptus* e avremmo qui una logica operante nella tragedia greca.

Inoltre, se si ammette che «l'ardore della conoscenza» sia una necessità che opera dall'interno spingendo l'eroe verso la catastrofe, la colpa si presenta come un errore di valutazione e, di conseguenza, corrisponde alla *hamartia* dei Greci. Infine, il naufragio appare nel discorso di Ulisse come una fatalità esterna, segno di un voler divino («come altrui piacque»: 141) che ristabilisce un ordine infranto dalla troppa audacia umana.

7. Per l'eroe di una tragedia vorrebbe passare anche Ugolino della Gherardesca nel canto XXXIII dell'*Inferno*, ma questo suo tentativo si scontra con il rifiuto da parte di Dante-pellegrino che non è in grado di provare per lui nessuna pietà. L'episodio di cui egli è protagonista assoluto presenta, più di ogni altro nell'*Inferno*, affinità semantiche e strutturali con la tragedia greca. Il suo racconto fortemente drammatizzato, il più lungo della prima cantica, diventa una vera e propria messa in scena che trae in parte la sua straordinaria forza espressiva dai mezzi non verbali di comunicazione.

Per farsi credere la vittima innocente dell'arcivescovo Ruggieri e, in un contesto più ampio, della giustizia divina, egli inventa una *fabula*<sup>48</sup> facendosi al tempo stesso garante della sua autenticità (impossibile da verificare), in quanto testimone oculare dei fatti accaduti nella Torre dei Gualandi (la Muda) che, come nel caso di un *mythos* (inteso nel senso aristotelico), gli servono per costruire la propria tra-

47 Cfr. CHIAVACCI LEONARDI, *La guerra de la pietate*, Napoli, Liguori 1979, p. 161.

48 Cfr. MARCHESI, op. cit., pp. 84 sgg.

gedia<sup>49</sup>. La *fabula* inizia, come nelle migliori opere di Sofocle (*Aiace*, *Antigone*, *Edipo*), in *mediis rebus*<sup>50</sup>, in mezzo ai fatti che conducono inevitabilmente alla catastrofe – morte per fame, dato l'inchiodare dell'entrata della «orribile torre» cui c'è un cenno nella terzina centrale: «e io sentì chiavar l'uscio di sotto a l'orribile torre» (46-47). Tale inizio introduce fin dai primi versi una tensione drammatica: Ugolino è da parecchi giorni rinchiuso nella torre con i figli e i nipoti («più lune già»: 26) e sta per avere un sogno, simbolico e premonitore («che del futuro mi squarciò 'l velame»: 27) in cui Ruggieri con le potenti famiglie pisane (Gualandi, Sismondi, Lanfranchi) dà la caccia a lui e ai figli, immaginati come un lupo con i lupicini (anche questo è un dato significativo «bestiale») e ad un certo punto le cagne degli inseguitori, «magre, studiose e conte» (31), squarciano i fianchi agli animali stremati. Il sogno è un elemento strutturale non infrequente nella tragedia greca. In questo caso credo che sia non illegittimo – data una simile funzione – fare un accostamento con il sogno di Clitemestra nelle *Coe-fore* di Eschilo (526 sgg.) in cui essa si vede partorire un serpente che, subito dopo, assieme al latte le succhia anche il sangue. Anche qui il senso è chiaro: il serpente simboleggia Oreste che la ucciderà. Ma l'accostamento è forse giustificato anche per qualche altro motivo: in entrambi i casi il soggetto che sogna è un «traditore tradito»<sup>51</sup>; inoltre, simile in entrambi sembra anche il meccanismo di spostamenti temporali tramite l'*analepsi* e la *prolessi*: il ricordo di ciò che è già avvenuto (nel caso di Ugolino, della persecuzione subita durante la vita) accanto al presentimento del tragico epilogo; solo che nel caso del conte tutta questa proiezione viene fatta dalla prospettiva escatologica e quindi si può parlare del «futuro nel passato». Il sogno – sia l'uno che l'altro – acquista il valore di un segno che prefigura la morte; in più, nel caso del solo Ugolino, prefigura pure la forma della dannazione<sup>52</sup> (la riduzione in uno stato bestiale). Nell'episodio dantesco anche i fanciulli hanno ciascuno un sogno; la menzione di questo fatto fa a Ugolino notare – per la prima volta nel corso del racconto – la loro presenza nella torre («pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli / ch'eran con meco»: 38). Più avanti rivela che ognuno di loro aveva paura a causa del proprio sogno (45).

49 Anche se egli li presenta come veri, il lettore può ritenerli falsi solo in base al posto (bassissimo) da lui occupato nella scala morale dell'*Inferno* dantesco (inclinazione alla frode al massimo grado); così non ci si allontana di molto dal principio aristotelico di verosimiglianza e necessità: cfr. ARISTOTELE, *Poet.*, 9, 1451b 1-3.

50 Cfr. ARISTOTELE, *Poet.*, 23, 1459a 15 sgg.

51 Il termine – a proposito di Ugolino – viene adoperato da EMILIO PASQUINI nell'articolo *Il canto XXXIII dell'«Inferno»*, «Lettture classensi», vol. IX/X (1982), p. 203.

52 Cfr. FRECCERO, op. cit., p. 220.

Proseguendo con altre caratteristiche «tragiche» notiamo che l'azione della *fabula*, che è lineare, si svolge interamente nella Muda (unità di luogo), il filo narrativo è uno solo e anche ciò è conforme al modello aristotelico<sup>53</sup>. L'illusione scenica viene, però, per tre volte interrotta (ma ciò pare metterla anzi in risalto) dalle esclamazioni del conte (40-42; 66, 70). Tale forma espressiva ha una precisa funzione retorica nella tragedia vera e propria, affidata di solito agli eventi stessi: si tratta di suscitare la pietà, sentimento chiave con cui lo spettatore risponde alle sofferenze del protagonista<sup>54</sup>. Qua, invece, il pellegrino viene sollecitato a manifestare la pietà – data la sua impassibilità di fronte a ciò che ode e può immaginare grazie alla eccezionale plasticità del racconto. La prima delle dette esclamazioni è una apostrofe diretta a lui («Ben se' crudel, se tu già non ti duoli / pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; / e se non piangi, di che pianger suoli?»), la seconda è solo un rimprovero rivolto alla terra («ahì dura terra, perché non t'apristi?»). Così i protagonisti sofoclei (ad esempio Antigone, Edipo, Aiace, Filottete), sentendosi incompresi e abbandonati, invocano spesso la natura circostante. Il terzo tentativo di entrare in contatto emotivo con il pellegrino («e come tu mi vedi»), fallito anch'esso, si scioglie in un paragone. La mancanza di qualsiasi reazione da parte del pellegrino durante il drammatico racconto appare – se si vuole assumere il punto di vista del protagonista – in contrasto con la sofferenza e il dolore di cui esso si fa carico. Infatti, se ancora una volta ci riferiamo alle pagine della *Poetica* di Aristotele, possiamo constatare che qui si tratta della tragedia da lui definita come patetica (*pathētikē*)<sup>55</sup> in cui il *pathos* (inteso come sofferenza o avvenimento che la porta), ribadito più volte con i termini che indicano il dolore, è l'unico importante elemento della *mimesis* tragica, mentre manca il riconoscimento (*anagnōrisis*) e una svolta improvvisa dell'azione (*peripeteia*). Se non si può parlare della seconda nei termini in cui essa avviene nelle tragedie, dal momento che la loro sorte è già decisa, non è però del tutto escluso un certo riconoscimento che rafforza il presentimento terribile avuto prima nel sogno; tuttavia ci sarebbe anche una certa svolta: quando Ugolino sente il rumore della porta che viene serrata, guarda in silenzio i bambini e il suo cuore si indurisce: «ond' io guardai / nel viso a' mie' figliuoi senza far motto. / Io non piangēa, sì dentro impegtra» (47-49). Diversamente da come avviene nella tragedia greca, dove il riconoscimento segna la punta massima della sofferenza e fa

53 Cfr. *Poet.*, 8, 1451a 30-32; 10, 1452a 15-18.

54 Secondo Aristotele, come è noto, la causa finale della tragedia: cfr. *Poet.*, 6, 1449b 27.

55 Cfr. *Poet.*, 18, 1455b 35.

nascere il bisogno da parte del protagonista di condividere il proprio dolore con chi gli sta vicino, qui esso dà invece inizio a una chiusura nei confronti dei figli che diventerà completa.

Un altro tratto che avvicina il dramma di Ugolino al genere tragico è un linguaggio alto con punte addirittura sublimi, soprattutto nei riecheggiamenti dei protagonisti dell'*Eneide*, il poema a cui Dante stesso dà altrove il nome di tragedia (*Inf.* XX, 113). Già la prima frase con cui il conte risponde all'invito di Dante-pellegrino di presentarsi e di rivelare la causa del suo odio feroce verso l'avversario («Tu vuoi ch'io rinnovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme»: 4-5) è, come hanno notato i critici, una parafrasi delle parole di Enea che questi rivolge a Didone prima di raccontarle gli ultimi tragici momenti di Troia: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem» (*Aen.* II, 3). La già citata apostrofe alla terra (66), per dare un altro esempio, riprende, a sua volta, le parole di Giuturna che piange la morte del fratello Turno ucciso da Enea<sup>56</sup> e ricorda anche quelle di Tieste, protagonista dell'omonima tragedia di Seneca, dopo che egli viene a sapere la verità sulla morte dei propri figli<sup>57</sup>. Questo tono elevato, ricco di riecheggiamenti classici, è ben calcolato per suscitare la pietà, sentimento che dovrebbe «sancire» il significato tragico della situazione.

8. Nonostante molti aspetti che avvicinano il dramma narrato da Ugolino ad un genere tragico, il personaggio stesso è antitragico.

Per costruire la propria immagine egli si serve della figura retorica della *praeteritio*<sup>58</sup>, che consiste nell'omissione di un pensiero, in questo caso dei suoi tradimenti. Annunciando espressamente l'intenzione di non parlare degli eventi che condussero al suo imprigionamento, con il pretesto che la cosa sia ben conosciuta («Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, / fidandomi di lui, io fossi preso / e poscia morto, dir non è mestieri»: 16-18), egli stravolge implicitamente il loro significato mostrandosi vittima delle perfide macchinazioni di Ruggieri, chiamato espressamente *traditor* (8), come se questo appellativo non spettasse, e a maggior titolo, anche a lui. Alla sua colpa di politico senza scrupoli, che diede inizio ad una catena di tradimenti, allude genericamente Dante-autore nell'invettiva contro Pisa che sta a chiusura di questo episodio (79 sgg.), dove accusa i pisani di aver condannato a morte

---

56 Cfr. VIRGILIO, *Eneide* XII, 883-84.

57 Cfr. SENECA, *Thy*, 1006-1009. Per questa ed altre reminiscenze, cfr. *Enciclopedia dantesca*, s.v. «Ugolino», a cura di Umberto Bosco, vol. V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1976, p. 799; anche PIETRO BOITANI, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 68-69.

58 Cfr. HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969, p. 228.

atroce i bambini innocenti. Le cronache dell'epoca ne avevano lasciato addirittura l'immagine di un traditore multiplo: prima dei ghibellini, successivamente anche dei guelfi e con loro del proprio nipote (figlio di una delle figlie) Nino Visconti e infine di Anselmo di Carrara, figlio di sua sorella<sup>59</sup>. Prendendo in considerazione vari fattori si può constatare che egli non risponde alla concezione del personaggio tragico secondo la definizione di Aristotele per cui questi dovrebbe cadere in rovina non a causa della sua malvagità, essendo eticamente mediocre, ma per aver commesso un errore (*hamartia*)<sup>60</sup>. D'altra parte la malvagità di Ugolino non lo compromette solo sul piano che si potrebbe chiamare storico (e che concerne quel che lui tace), ma anche in quanto protagonista della propria *fabula*.

Nell'episodio dantesco egli, volendo illustrare la perfidia di Ruggieri e la sua eterna vendetta, in effetti non sta facendo altro che spiegare la ragione del loro personale contrappasso, presentatosi da subito al pellegrino come «bestial segno», che sono costretti a subire entrambi oltre alla pena «del ghiaccio» in cui sono immersi, scontata assieme a tutti gli altri traditori. Lui stesso non sembra essere consapevole del fatto che il suo racconto assume significati diversi da quelli che intende dargli. Avremmo qui a che fare con un altro espediente retorico non raro nella tragedia classica, quella sofoclea in modo particolare, e cioè con una ironia tragica, la quale però viene qui adoperata in funzione antitragica facendolo vedere come un essere mostruoso.

9. La polemica antitragica coinvolge soprattutto il suo contrappasso personale e il concetto di dolore (che, accanto a quello di fame, è il motivo chiave di tutto l'episodio). Ciò che egli ritiene una sua vendetta personale è, data la sua condizione di dannato che non ha più la possibilità di agire liberamente, una punizione inflitta sia a Ruggieri che a lui stesso. Essa è legata alla colpa e i critici moderni, dopo aver preso in esame tutti gli indizi linguistico-semantico-strutturali, sono sempre più inclini a riconoscere nella tormentata frase «poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» (75), l'ultima pronunciata dal conte, un'allusione volutamente ambigua alla sua tecnofagia<sup>61</sup>. Infatti, se lui è intenzionato solamente a dire che la morte per fame pose fine al suo dolore, perché non lo annuncia apertamente in modo da rendere più

---

59 Cfr. BOITANI, op. cit., p. 48-49.

60 Cfr. *Poet.*, 13, 1453a 7-10.

61 Cfr., fra l'altro, l'argomentazione di FRECCERO, op. cit., pp. 222 sgg.; BOITANI, op. cit., pp. 65 sgg.; EZIO RAIMONDI, *Le figure interne di Ugolino*, «Lecture classensi», vol. XXV (1996), pp. 94 sgg.; tra i commentatori antichi, cfr. *Commedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana*, a cura di Luciano Scarabelli, Bologna, Tip. Regia 1866, p. 501.

pesante l'accusa dell'arcivescovo, che, oltretutto, è il suo obiettivo primario? Ma le prove più concrete si ricavano dal testo e, prima di tutto, dalla «cornice» del racconto di Ugolino, dove negli ultimi versi del canto XXXII e nei versi 76 sgg. del XXXIII si fa così suggestivamente dominante il motivo del «bestial segno», legato non solo all'odio, ma anche alla fame, con la metamorfosi finale del dannato – l'immagine di un cane-lupo che divora la carne umana, con cui il narratore sembra chiarire il senso oscuro delle ultime parole del conte<sup>62</sup>:

Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti  
riprese 'l teschio misero co' denti,  
che furo a l'osso, come d'un can, forti.

(*Inf.* XXXIII, 76-78)

A nostro avviso non è del tutto adeguato interpretare la similitudine (*Inf.* XXXII, 130-32) che precede la domanda rivolta al dannato, di rivelare l'identità propria e del nemico, nonché la ragione del suo odio, come quella che «aggiunge una nota tragica alla scena»<sup>63</sup>. L'immagine di Tideo che rode per odio la testa di Melanippo è, naturalmente, d'ispirazione classica (tratta, com'è noto, dalla *Tebaide* di Stazio, VIII, 716 sgg.), ma questo motivo non sarebbe potuto mai diventare nella tradizione classica il nucleo di una situazione tragica; per esempio Tideo in Eschilo si presenta come personaggio decisamente negativo<sup>64</sup>. È invece vero che la similitudine in questione, essendo un riecheggiamento di un passo «classico», preannuncia il tono elevato dell'episodio che segue, il tono ben calcolato per suscitare la pietà, sentimento che dovrebbe «sancire» il carattere tragico della situazione.

Un altro argomento che dovrebbe indurre ad interpretare le parole del conte del verso 75 nel senso detto sopra è il motivo ossessivo della fame, ben presente in tutto l'episodio, compreso quello della bocca (all'inizio del canto XXXIII), che mangia e rode, ma anche che racconta, così che si ha impressione che la storia si svolge come all'interno di essa<sup>65</sup>.

#### 10. Il motivo della fame è legato a quello del dolore di Ugolino.

<sup>62</sup> Cfr. pure *Inf.* XXXII, 127-29: «e come 'l pan per fame si manduca, / così 'l sovrano li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiunge con la nuca».

<sup>63</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, vol. I (*Inferno*), Milano, Bompiani 1993, comm. all'*Inf.* XXXII, 130-32, p. 471.

<sup>64</sup> Cfr. ESCHILO, *Septem*, 380 sgg.

<sup>65</sup> L'osservazione è di BOITANI, op. cit., p. 66.



Il modo in cui viene presentato da Dante-autore (*implicito*) fa, crediamo, parte della polemica antitragica. Occorre notare che la terminologia legata a questo concetto rimane in funzione dell'obiettivo principale dell'intero discorso, quello retorico-persuasivo di dare di sé un'immagine positiva. Il proprio dolore, di cui egli parla nei versi 5 («disperato dolor»), 9 («parlare e lagrimar vedrai insieme»), 56 («doloroso carcer»), 58 («le man per lo dolor mi morsi») e infine nel già citato verso finale 75, viene da lui contrapposto all'atteggiamento indifferente del pellegrino nella terzina 40-42 pronunciata sul tono tragico:

«Ben se' crudel, se tu già non ti duoli  
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;  
e se non piangi di che pianger suoli?»

In realtà, la pesante accusa qui formulata viene neutralizzata più avanti, sempre nel contesto del dolore, da una implicita autoaccusa che Dante-autore gli fa rivolgere a se stesso, senza che lui ne sia consapevole:

«Io non piangëa, sì dentro impetrai:  
piangevan elli; e Anselmuccio mio  
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?"  
Perciò non lagrimai né rispuos'io  
tutto quel giorno né la notte appresso,  
infin che l'altro sol nel mondo uscì».  
(*Inf.* XXXIII, 49-54)

Questo passo mostra la crisi nei suoi contatti con i figli (da scorgere anche nel suo strano modo di guardarli) il cui apice è nella inerte assenza di pietà, quando uno dei figli, stremato, prima di morire gli si getta ai piedi cercando invano un conforto affettivo con la domanda «Padre mio, che non m'aiuti?» (69).

Restando indifferente al pianto dei figli e rifiutando di portare loro il conforto nel dolore, egli ne sfrutta però la sofferenza come pretesto per accusare il pellegrino della mancanza di pietà (40-42).

Contrariamente a ciò che Ugolino afferma al verso 9 («parlare e lagrimar vedrai insieme»), egli non piange mai, né mentre racconta né come protagonista del racconto. Durante gli ultimi giorni di vita non rivolge ai figli neanche una parola, nonostante la loro disperata ricerca del contatto emotivo con lui. Il silenzio può essere un segno «eloquente» di grande sofferenza e, infatti, nella tragedia greca esso assume spesso questo significato. Famoso è il silenzio di Prometeo

nella omonima tragedia di Eschilo, ma è in Sofocle che esso diventa un motivo quasi topico: nelle tre tragedie su sette a noi giunte esso precede il momento in cui la protagonista si toglie la vita<sup>66</sup>. Ma nel caso di Ugolino l'identificazione tra silenzio e dolore è problematica, i suoi atteggiamenti inquietanti, come gli sguardi che fanno paura, gettati sui figli (51), che in un certo momento precedono il gesto di mordersi le mani (56 sgg.), interpretato dai bambini come segno di fame, fanno spostare il dolore verso la *rabies doloris*, come aveva già notato Benvenuto da Imola<sup>67</sup>. Questi «mezzi non verbali di comunicazione» lo avvicinano alla bestia in cui si sta pian piano trasformando: emette le grida solo dopo la loro morte brancolando sui corpi senza vita: «ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due di li chiamai, poi che fur morti» (72-74). Alla base di questa metamorfosi c'è il suo mostruoso egoismo di cui si ha la prova già nei passi introduttivi al discorso, dove egli parla della *sua morte*, di Ruggieri che l'ha offeso (20-21). All'inizio del racconto i figli sono assenti dai suoi pensieri; la loro menzione, come si è già visto, viene fatta tardi e con lo scopo di far scattare la pietà di Dante-pellegrino.

A misura in cui Ugolino diventa umanamente sempre più irraggiungibile per i figli, il loro comportamento subisce un'evoluzione nel senso contrario, che va dallo spavento alla generosa offerta dei loro corpi, quando lo vedono mordersi le mani (61-63). Alcuni critici hanno dimostrato, trovando parallelismi tra le parole dei bambini ed alcuni passi della Bibbia<sup>68</sup>, che questa offerta – prova dell'amore senza limiti – sia da accostare all'Amore di Cristo, al Sacrificio Eucaristico e alla morte in Croce. Non ci sarebbe qui nessun invito alla tecnofagia, di per sé inconciliabile con il concetto di amore, ma, al contrario, una richiesta indiretta di accettare questo amore e questa croce<sup>69</sup>, con la conseguente rinuncia all'odio e alla disperazione. Il rifiuto del padre non li aiuta affatto ad accettare «serenamente» questo sacrificio per cui il grido di Gaddo del quale si è parlato prima, potrebbe essere interpretato anche in questi termini.

L'innocenza dei figli fa pensare che in questo episodio, se c'è qualche tragedia, non può essere se non la loro. Ma ciò sarebbe difficile da ammettere ragionando secondo l'ottica cristiana di Dante, dove la vita in terra ha il suo *continuum post mortem*. D'altra parte, anche Aristotele

66 Euridice nell'*Antigone*, Dejanira nelle *Trachinie*, Giocasta nell'*Edipo Re*.

67 Cfr. RAIMONDI, op. cit., p. 95.

68 Cfr. FRECCERO, op. cit., pp. 215 sgg.; RAIMONDI, op. cit., pp. 93 sgg.; BOITANI, op. cit., pp. 60 sgg.

69 Nell'invettiva dantesca contro Pisa si parla, infatti, della croce (v. 87) in riferimento alla morte dei bambini.

considera al di fuori della situazione tragica i casi della sofferenza immeritata, concludendo che essa non può suscitare né pietà né terrore, ma unicamente indignazione<sup>70</sup>. E Dante-autore, nella sua invettiva contro Pisa, piena appunto di indignazione, pare conciliare – come talvolta gli capita nella *Commedia* – l'uno e l'altro punto di vista.

*Università Jagellonica di Cracovia*

---

<sup>70</sup> Cfr. *Poet.*, 13, 1452b 35-36.



DANIELE ROTA

## IL CANTO XIII DELL'INFERNO

[...] *sed obtrectatio multorum  
devicit unius virtutem [...]*<sup>1</sup>  
[...] *nec vero habere virtutem satis est  
quasi artem aliquam nisi utare [...]*<sup>2</sup>

Nell'*incipit* dell'analisi critica o anche semplicemente della presentazione antologica di un testo letterario, si è soliti ripetere che si tratta di brano particolarmente impegnativo, di non facile commento, ecc. Ovviamente non fa eccezione il XIII canto dell'*Inferno* che è notoriamente tra i più complessi e anche tra i più indagati della *Commedia*, a vario titolo. La sua disamina, infatti, interpella non solo la letteratura e la poetica, ma la storia, la cultura mitologica, l'antropologica, la precettistica curiale e cortese ed altre discipline ancora, creando un intreccio di supposizioni e di componenti erudite che sembrano poi confluire in un ormai rassegnato groviglio di problematiche tuttora insolute e forse insolubili.

Per rendersene conto basti preliminarmente osservare che sulle sue terzine, in particolare su talune di più diffusa divulgazione, tanto da conoscerle a memoria fin dai banchi del liceo, si sono impegnati con esiti dubitativi, i più noti e i più acuti studiosi del Poema, dal Boccaccio dell'età matura, che vi accenna sia nel *Trattatello in laude di Dante* (1357/62) in tutte e tre le redazioni in cui l'operetta è pervenuta e, in maniera più ampia, nell'*Esposizione sopra la Commedia* (1373-74, anno della morte), ultima delle sue composizioni, che, come noto, raccoglie le lezioni da lui impartite per incarico del Comune, nella Firenze dantesca, sotto le volte maestose di S. Stefano in Badia, ove, per l'occasione, presentò e illustrò i primi diciassette canti dell'*Inferno*, quindi anche il XIII, cui dedica notevole attenzione anche per il carattere di attualità che le vicissitudini quasi a lui contemporanee, ivi narrate o adombrate, ancora presentavano. Certo Boccaccio sapeva,

---

1 CORNELIO NEPOTE, *Hannibal*, 1.

2 CICERONE, *De Re publica*, 1, 2.

era informato dei penosi e violenti accadimenti narrati nel XIII canto, lo si evince anche da altri passi di sue opere sufficientemente noti, per cui è logico concludere che quanto egli suggerisce o lascia intravedere in proposito, qui e altrove, è quanto di più attendibile e verisimile la critica successiva possa disporre. Avendo però ben presente che il Boccaccio presuppone già noto ciò che per il lettore dei secoli successivi noto non è, cioè il sicuro susseguirsi delle sequenze che scandiscono il tragico evento in esame, cioè la brillante carriera di corte e il finale suicidio di Pier delle Vigne.

I commentatori e gli eruditi successivi, direttamente o meno, ma quasi tutti si rifanno alle chiose e alle didascalie, alle annotazioni e alle rubriche *a latere*, del noto e appassionato novelliere, contemporaneo e ammiratore di Dante, il quale, dunque, è doveroso annotarlo, disse e scrisse la sua ultima parola a lode dell'opera poetica che egli per primo, con felice intuito, definì "*divina*" e che, con caparbia inflessibile, superando ogni iniziale, vaga tergiversazione dell'illustre destinatario, volle personalmente collocare in posizione di spicco, nella biblioteca, che ne era sprovvista, dell'ormai universalmente celebre letterato suo contemporaneo e confidente: Francesco Petrarca. Un autografo di valore inestimabile e di straordinario significato nella nostra storia letteraria.

Già le coordinate compositive del canto XIII dantesco e la tempistica di svolgimento delle sue azioni, che qui di seguito brevemente si richiamano per una sua puntuale presentazione, possono risultare sufficientemente indicative della centralità narrativa che gode nell'ambito dell'intera *Commedia* e dell'afflato artistico che lo ha ispirato e lo permea. Si direbbe che anche nell'impianto narrativo di questo canto, Dante supera se stesso: l'armonia e la simmetria delle parti, la lucidità dell'impostazione, l'erudizione sconfinata, la consequenzialità logica, fisica e metafisica dell'intera narrazione, colgono qui più che altrove, di sorpresa il lettore, che si sente trasmigrare nel regno dell'assoluto. Si può preliminarmente osservare che il percorso narrativo del canto, anche in ciò che lo precede e lo segue, ha le cadenze del sillogismo perfetto.

Settimo girone, tripartito:

Violenti contro il prossimo

- nella persona altrui (omicidi e feritori);
- nelle cose (guastatori e predoni) / canto XII.

Violenti contro se stessi

- nella persona propria (suicidi) /canto XIII;
- nelle cose (scialacquatori).

Violenti contro Dio

- nella persona (bestemmiatori) / canto XIV;
- nella natura (sodomiti) / canto XV –XVI;
- nell'arte (usurai) / canto XVII.

Il testo e il contesto che racchiude la narrazione o le narrazioni così scolasticamente ripartite sono quanto di più lugubre e tenebroso il poema presenti: la selva dei suicidi, infestata da sterpi e invasa da arpie. La pena del contrappasso, appesa agli alberi, vi è resa all'evidenza, in uno scenario di cupe visioni e di sofferenze transumane: «Per quae peccaverit homo, per haec et torquetur»<sup>3</sup>.

L'introduzione del protagonista poi, nel suo genere e nella sua specie, è di quelle che, nella loro immediata efficacia e sobrietà, assumono valore e significato paradigmatico:

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi<sup>4</sup>

Un verso solo, composto da sostantivi e verbi di uso comune, così abilmente correlati tra di loro, che esprimono all'evidenza un immenso dramma di inaudita tragicità. Un'abilità questa che viene al narratore direttamente dal grande Virgilio, maestro sommo in tal genere di fugaci e scultoree presentazioni. Basti far riferimento, ad esempio, al primo canto dell'*Eneide*, ove Enea inconsapevolmente incontra la madre Venere, che si rivela al figlio ignaro, nel tratto divino: «*Et vera incessu patuit dea*»<sup>5</sup>. Anche in questa evenienza poetico-narrativa virgiliana, la terminologia è assolutamente semplice e concisa, ma suscita nella fantasia del lettore un'immagine di movenze ed eleganze sovrumane.

Fra gli innumerevoli critici che, attraverso i secoli, tentarono un'adeguata lettura degli elementi espositivi accennati, per rimanere in tempi e in conoscenze più vicine, si può risalire a Francesco De Sanctis (1817-1883), noto uomo politico, ma soprattutto uno fra i più grandi letterati del suo tempo. Già allievo di Basilio Puoti<sup>6</sup>, di cui accolse soprattutto l'indirizzo allo studio attento della lingua, riuscendo a ricostruire in tale prospettiva il progressivo sviluppo della letteratu-

---

<sup>3</sup> *Sapienza*, 11,17.

<sup>4</sup> Verso 37.

<sup>5</sup> Libro I, 405.

<sup>6</sup> Nobile marchese napoletano (1782-1847), considerato il più autorevole rappresentante del purismo. Nel suo grandioso palazzo in Napoli aperse una scuola di retorica e di eloquenza, dalla quale uscirono alcuni tra i migliori letterati del tempo. Oltre al De Sanctis, anche Pasquale Villari, Vito Fornari, Luigi Settembrini furono suoi alunni. Note le sue opere, di notevole interesse e di grande risonanza non solo nazionale, tra le quali, in primo luogo: *Regole elementari della lingua italiana* e anche *Dell'arte dello scrivere*.

ra e, superando il concetto romantico, giunse a definire la parte che nell'opera d'arte ha la fantasia dell'autore, in quanto si compone in una forma in cui l'idea è già passata. Egli dedicò alla *Commedia* notevole considerazione già in una delle sue prime e più fortunate pubblicazioni *La lirica di Dante* del 1855, seguita a distanza da *Lezioni inedite sulla Divina Commedia*, pubblicate postume nel 1938. Dopo questo noto esempio di critica a carattere prevalentemente introspettivo, detta comunemente desanctisiana, due dotti maestri della successiva scuola storica, Francesco Novati (1859-1915) e Francesco D'Ovidio (1849-1925), approfondirono l'esame linguistico e storico del canto, facendo luce, in particolare, sui caratteri del singolare linguaggio, tipicamente cavalleresco e curiale del protagonista, quale rimatore provenzaleggiante, senza però pervenire a una valutazione unitaria del canto, nonostante le valide e positive illuminazioni e intuizioni storico-stilistiche della poesia che esso esprime, soprattutto in rapporto alle sue fonti e alla sue scaturigini classiche.

Chi, a nostro avviso, in tempi recenti, ha meglio saputo cogliere l'unità poetica e lirica dell'episodio, evidenziandola in maniera esemplare, è Leo Spitzer (1887-1960), linguista e critico letterario austriaco, che segna una svolta, un nuovo modo di leggere e interpretare il canto, nella sua unità insieme poetica, stilistica e psicologica<sup>7</sup>. Certo egli si è molto avvantaggiato dei precedenti studi, soprattutto del De Sanctis, del Novati, del D'Ovidio e non solo, ma suo grande merito è l'esser riuscito a individuare l'unitarietà di quella particolare, forse unica, produzione di linguaggio scritto e sottinteso che Dante in questo canto attribuisce all'uomo-pianta, il quale conserva intatta e lucida la coscienza umana, pur avendo perduto il semblante di uomo. Lo Spitzer, infatti, attraverso il confronto critico e la differenziazione accentuata con le fonti ovidiane e virgiliane, analizza anzitutto il processo di metamorfosi che culmina nell'immagine degli uomini-pianta. Mette in chiara evidenza come, a differenza delle precedenti, analoghe simulazioni poetiche, appunto le classiche metamorfosi, nell'invenzione dantesca, non ci troviamo più di fronte ad un albero ch'era prima un essere umano o viceversa, bensì a una nuova realtà la quale unisce in un unico, mostruoso soggetto l'uno e l'altro, i quali ivi grottescamente convivono; ci troviamo cioè di fronte a una creatura nuova, inedita in letteratura e in arte, che nel suo insieme e nei particolari, è tutta uomo e tutta pianta, non cioè un ibrido in cui si mescolano due nature: quella umana e quella arborea, ma un vero e proprio *bis in idem* in cui ognuna delle due individualità originarie

---

<sup>7</sup> LEO SPITZER, *Il canto dei suicidi*, in *L.D.*, vol. I, Firenze, Sansoni 1955.



conserva inalterata la sua propria identità e natura, appunto quella vegetale e quella intellettiva. Di qui il "*monstrum*" in senso etimologico, che ispira e sovrasta l'intero canto, raggiungendo punte di tragicità e di liricità complementari e reciproche, forse uniche, sicuramente senza precedenti. È la metamorfosi stessa, intesa in senso classico, che viene in se stessa superata. Il gioco di parole può sembrare tautologico, ma l'idea espressa è quella.

Passando quindi all'analisi poetica e stilistica del canto, lo studioso d'oltralpe, ravvisa, nell'accumularsi dei suoni aspri e cupi e delle onomatopee, nelle espressioni contorte e tortuose, nel ricorso in genere ad artifici retorici piuttosto complessi, non solo un tentativo di caratterizzare storicamente e poeticamente la figura e l'opera di Pier delle Vigne, autore di prose e versi dottamente elaborati, non sempre lineari, ma anche e soprattutto un mezzo artistico, linguisticamente significativo per esprimere la confusione morale, la mostruosità e lo stravolgimento dell'ordine naturale che il suicidio, ogni suicidio, ma in particolare anche il clamoroso e pur pietoso suicidio per infamia di Pier delle Vigne, rappresenta agli occhi di Dante e che l'immagine "mostruosa" costantemente presente dell'uomo-pianta mostra all'evidenza. Dante dunque esprime la sua netta condanna del suicidio non attraverso astrazioni o deduzioni di scolastica matrice, aliene alla comune comprensione, ma con immagini di immediata trasparenza e di sicura efficacia. È noto che la raffigurazione immaginifica s'imprime nelle mente in maniera più efficace dell'argomentazione astratta. Tutto il ricco repertorio letterario ed esegetico delle parabole evangeliche e non solo, ne è la riprova. Una metodologia didattica, comunicativa e rappresentativa questa che non è frequentissima in Dante: nelle sue altre opere, specialmente di carattere più divulgativo che poetico, come, ad esempio, nel *Convivio* e anche nel *De Monarchia*, procede solitamente con «*altra chiosa*». L'esemplificazione porterebbe lontano. Qui è soprattutto l'immagine che parla e che conta, che esprime verità ritenute così *sublimi* da richiedere non parole, ma figurazioni le quali, emotivamente, facciano breccia nella memoria e nella coscienza del lettore. Verità esistenziali e universali, che stanno oltre il tempo e lo spazio, non appartengono al divenire, ma all'essere, non sono perciò fatte di parole che passano, ma di realtà perenni, vere o supposte tali, poco importa, purché esprimano le certezze assolute di cui l'artista, con intuizione pura, fa loro carico. Il suicidio per Dante è una di queste: non sono ammesse attenuanti: anche quando viene perpetrato in condizioni estreme, come nel caso in esame; il suicidio è sempre e soltanto un *monstrum*: non appartiene alla natura umana, che ne rimane stravolta e conculcata. Un atteggiamento di assoluto

rigorismo che neppure la morale più severa osa assumere. La distinzione fra peccato e peccatore, l'attenzione alle circostanze determinanti, il calcolo oggettivo delle attenuanti soggettive, in questo caso non vengono neppure presi in considerazione da Dante. La sua granitica rettitudine morale ne esce confermata, non senza qualche inquietudine da parte del lettore, sgomento per tale e tanta rigidità.

La condanna netta e senza appello del suicidio, ripetiamo, qualunque ne siano la causa e le circostanze che lo determinano, è una chiave di lettura del canto XIII di notevole interesse, che ne svela forse l'arcano più interiore e ne suggerisce l'angolatura e la prospettiva più propria. È il punto di partenza e di arrivo che dà la ragion d'essere dell'insieme e delle sue parti, in un contesto che l'arte poetica rende trasparente. Pochi critici in verità vi hanno posto mente ed è forse per questo che il testo, in numerosi passaggi, continua ad essere giudicato, per dirlo col Foscolo, un nebuloso enigma. Senza questa avvertenza preliminare risulta vano se non addirittura forviante ogni pur valido tentativo di accostamento e di comprensione. La luce rimane spenta, la confusione dilaga e un vociferare tumultuante di sterile critica si stempra in innumerevoli quanto inconcludenti chiose, per lo più ripetitive. Dante ne rimarrebbe stupito e amareggiato.

Come tutte o quasi tutte le nuove proposte interpretative letterarie, anche quella dello Spitzer, che abbiamo cercato di sintetizzare essenzialmente e di completare in parte, ebbe i suoi seguaci e i suoi correttori. Indichiamo tra i primi noti commentatori, uno per tutti: Natalino Sapegno (1901-1990), mentre tra i secondi, i correttori, primeggia Ettore Bonora (1915-1998), il quale cerca di individuare i punti estremi d'ingegnosità e di arbitrio del critico austriaco, soprattutto là ove egli riduce la grandezza tragica di Pier delle Vigne instaurando un rapporto diretto tra il segretario suicida e Dante. Tesi questa che, forse, deriva allo Spitzer dal suo atteggiamento in parte polemico, ma sostanzialmente favorevole verso le teorie di Leonardo Olschki (1885-1940), noto filologo e docente universitario a Roma e all'estero, il quale aveva visto nella riabilitazione di Pier delle Vigne che il canto velatamente, ma efficacemente propone, un analogo tentativo della riabilitazione di Dante stesso, calunniato, offeso e soprattutto condannato a morte in contumacia dai suoi concittadini nei sommari processi fiorentini di parte, del 27 gennaio 1302 e successivi sviluppi. Bonora nega questi parallelismi esistenziali giudicandoli del tutto arbitrari. È appena il caso di osservare che, dopo tanto suo lavoro critico e avversativo, lo stesso Bonora ritorna però alla visione e distinzione romantica del testo, quando afferma che appena tace nel canto la voce di Pier delle Vigne, tace anche la poesia. L'unità del canto, in tal

modo, è rimessa in discussione, in omaggio appunto al metodo romantico-idealistico che vuol distinguere nel testo la struttura dall'arte. Né, in questo senso, Cesare Angelini (1886-1976) sembra abbia qualcosa mutato, per cui l'acutezza della lettura dello Spitzer resta saldamente in testa, crediamo, ad ogni ulteriore approccio.

A buon giudizio sembra inoltre che negare le analogie tra i travagli politici di Dante con quelli di Pier delle Vigne, anche se di esito ben diverso, significhi chiudere gli occhi all'evidenza, la quale, per definizione, non ha bisogno di essere dimostrata. La passione violenta e la condivisione diretta che permeano il canto sono tali da non poter essere né spiegate, né comprese senza un coinvolgimento personale e diretto dell'autore. Anche perché in questo, crediamo, stia la scaturigine più profonda e più autentica della sua vibrante composizione, unica e senza eguali, né prima, né dopo la commossa e commovente narrazione del XIII canto dell'*Inferno*. Non si può negare che se nella *Divina Commedia* esiste un *alter ego* di Dante, questi vada ricercato e si identifichi con assoluta approssimazione in Pier delle Vigne. Qui l'ispirato autore che scrive, come i grandi pittori d'un tempo, oltre l'autografo, ci ha lasciato il suo sofferto autoritratto morale e civile, umano ed esistenziale. Basterebbe, per renderne conto, far riferimento, ad esempio, alla immediatamente successiva presentazione di Brunetto Latini, che pure fu maestro illustre di Dante, per cogliere nei suoi confronti, a prima lettura, un comportamento e un accostamento del discepolo assolutamente indifferente e un occhio del tutto estraneo a quella severa, ma per nulla commovente pena. «Coelum non animum mutant qui trans mare currunt»<sup>8</sup>.

Ettore Paratore (1907-2000), noto latinista di fine e lucido intuito, in armonia con l'interpretazione dello Spitzer che giudica il canto XIII come quello dell'universale stravolgimento naturale e umano, analizza con visione disincantata le fonti virgiliane dell'episodio, mettendo in luce, con le variazioni introdotte dalla fantasia dantesca nei confronti del modello primitivo, il suo allontanarsi da Virgilio pur nelle analogie dell'invenzione e del linguaggio, rinviando a una visione del mondo radicalmente diversa. Anche in questo sta la straordinarietà del canto: si pone alla frontiera di due mondi e segna il confine tra due immensi universi. Più propriamente, vi si coglie il confronto tra la mentalità pagana e quella cristiana in rapporto al cosmo e all'uomo, alla vita e alla morte che ne conseguono. Due mentalità e due culture assolutamente diverse, in nessun modo e misura sovrapponibili, che Dante perciò non intende unificare o conciliare in una assurda sintesi

---

8 ORAZIO, *Epistulae* I, 11, 27.

reciprocamente deformante, anzi ne rimarca i confini, ma ne supera i limiti, pervenendo ad una creazione poetica di rara efficacia, tutta immaginifica.

Paratore, infine, si richiama a testi dello stesso *Paradiso* dantesco, in particolare del canto V e della sua cerchia che consuevano singolarmente con frequenti passi del canto in esame, pervenendo così a tracciare un ricco quadro dell'ambiente culturale e linguistico in cui è maturata e si è espressa la nuova, grande e unica creazione dantesca che il canto XIII dell'*Inferno* raffigura.

Tutto ciò premesso, per un'adeguata comprensione anche letterale del testo poetico, sembra indispensabile aggiungere qualche, per altro scarno e già noto dato informativo sulla figura e l'opera del protagonista, che le terzine ripropongono e che sicuramente Dante aveva ben presente. Pier delle Vigne o, secondo alcuni, Pier della Vigna, occorre riconoscerlo, è personalità storicamente ancora in gran parte da scoprire: scarse le notizie biografiche, nulle o quasi le certezze storiche. Nessun documento possediamo per stabilire, ad esempio, la data di nascita e gli accadimenti dell'infanzia, solo risvolti leggendari e qualche diffusa tradizione di difficile verifica. In particolare, Guido Bonatti del XIII secolo, tenuto in gran conto, tra gli altri, da Guido da Montefeltro e da Ezzelino da Romano e che anche Dante ben conosceva, tanto che lo ricorda in *Inferno*, canto XX, verso 118, cerchio VIII, ponendolo tra gli indovini, colpevoli di frode in chi si fida, lo dice nato poverissimo, figlio di madre abbandonata, costretta a mendicare per sopravvivere. La notizia è riportata come certa da tutti i più noti commentatori della *Commedia*, a partire dal notissimo Scartazzini (1873-1901).

Sappiamo con qualche maggior probabilità il nome del padre: Pietro. Con lo stesso nominativo viene indicato nei registri dell'epoca a noi pervenuti, un *iudex* a Capua, sembra perciò essere stato uomo dell'amministrazione normanno-sveva e non di infimo grado. Può essere, tuttavia, che, come era costume del tempo, il padre, forse semplicemente naturale, non si sia curato del figlio, abbandonato esclusivamente alla genitrice di basso rango e perciò ripudiata. Di qui l'indigenza dell'età infantile cui accenna la tradizione costante. Anche taluni passaggi del suo maturo epistolario sembrano confermare queste scarse tradizioni.

Nessuna certezza storica quindi sui dati anagrafici d'inizio. A seguito di ricerche e di approfondimenti vari, sembra, tuttavia, che la data di nascita più probabile sia il 1190. Gode di maggior certezza la collocazione dell'imprigionamento terminale a Pavia, all'anno 1248; quasi sicura la data del suicidio, l'anno successivo, il 1249. Poiché

Dante nacque nel 1265, è evidente che si tratta di personaggio la cui memoria, ai giorni in cui egli ne scriveva, era ancora viva, anche a motivo della sconvolgente fine, che, per la vasta notorietà dell'infelice suicida, aveva profondamente turbato l'opinione pubblica, come risulta da numerose testimonianze dell'epoca, queste pure riportate dai vari commentatori soprattutto della scuola storica. Dante quindi prende in considerazione un argomento di cronaca, un soggetto ancora ben presente nell'immaginario popolare, confuso da un vago alone di mistero e di gloria che ne mitizzava il vissuto. Il poeta non esita ad immergere la penna con ambo le mani in questo bacino di memorie vive per tentarne, con esiti eccezionali, una rievocazione storica e poetica ad un tempo, che attinge i vertici dell'arte letteraria, sospinto Dante, nella sua veemenza artistica, dalla certezza di andare incontro pure alle attese dei concittadini ancora increduli, ma anche di rivivere e parimenti nobilitare, in contemporanea, anche il suo personale trascorso politico, burrascoso, sommamente iniquo e mai dimenticato.

In questa prospettiva, Pier delle Vigne non è solo *un* personaggio, bensì è *il* personaggio dell'intera prima Cantica dantesca, ripetiamo, ai confini tra due mondi, teso fra finito e infinito, tra l'arcano mito e la fosca realtà. Il simbolo perenne della vittima pura che naufraga nei vortici della corruzione curiale. Come tale, in grado di parlare, insegnare e commuovere, narrando la sua funesta vicenda, in cui Dante si rispecchia e si rivolge agli uomini onesti di sempre, che furono, che sono, che saranno. Il racconto diventa così emblematico e di valenza universale. Di qui il suo respiro senza tempo, il quale va ben oltre gli spazi che lo delimitano. La dolente storia si identifica con l'eternità in cui si riflette.

Il protagonista, oltre il mito popolare, ben radicandosi nell'esistente, maturò le sue capacità e attitudini attraverso una severa disciplina di formazione. Raggiunse giovanissimo la dotta Bologna (precedendo di qualche decennio l'emulo Petrarca, ma non solo) per affrontare gli studi giuridici e così, probabilmente, per continuare la professione paterna che, a quel tempo, godeva del beneficio dell'ereditarietà.

Il prolungarsi del soggiorno a Bologna, l'iscrizione e la frequenza ai corsi universitari richiedevano nel tempo, risorse finanziarie di cui la matricola di provenienza lontana non disponeva. Secondo consuetudine, chiese perciò aiuto ad un noto personaggio del tempo: Berardo di Casacca, arcivescovo di Palermo, potente consigliere di Federico II, che conosciutone il talento, lo introdurrà poi a corte ove fece il suo ingresso quasi sicuramente nel 1221, anche se nell'organico ufficiale a

noi noto, vi figura solo a far parte dal 1243.

Il suo soggiorno a corte si rivela fin dall'inizio particolarmente fortunato e innumerevoli sono le testimonianze di una sua presenza attiva e determinante nelle vicissitudini interne ed esterne del reame. Ben presto, entro le severe mura del palazzo, si delinea un binomio dominante e non scomponibile: Federico II, il grande; Pier delle Vigne, il potente nella illustre corte. Un mito nel mito. Molti atti ufficiali di modesta, ma anche di notevole entità, in tutti gli anni di sua permanenza, recano congiuntamente la firma dello stesso Federico II e la sua che ne certificava l'autenticità, rivelando tra i due firmatari una totale consonanza di intenti e di reciproca stima e fiducia. Fu poi costantemente a fianco dell'Imperatore in numerose delegazioni ufficiali, come fiduciario di Sua Altezza. Protagonista di primo piano, assieme al sovrano, in iniziative di grande lungimiranza e sensibilità culturale, quale, ad esempio, la fondazione dell'Università di Napoli nel 1224.

Certa anche la sua determinante mediazione nel fidanzamento per procura di Federico con Isabelle, la sorella maggiore di Enrico III d'Inghilterra, che si concluderà il 15 luglio 1235 con quel matrimonio che ha segnato la storia.

Importante e forse, in talune particolari vertenze, anche decisiva, la sua mediazione nei difficili rapporti tra l'imperatore e il papa Gregorio IX, Ugolino dei Conti di Segni (1227-1241) che, caso unico nella storia, lo scomunicò per ben tre volte: nel 1227, poi nel 1229 e, in fine, nel 1239, giudicandolo oppressore recidivo della Chiesa e infido insidiatore dei comuni italiani.

L'ultimo atto da lui rogato, come fiduciario di corte, di cui si abbia memoria, reca la data: Pavia, gennaio 1249. Poi il mistero.

Dante cercò di sollevarne il pesante velo riportando in luce e in gloria la sua commossa e commovente figura in cui sentiva rispecchiarsi tanta parte di sé. Occorre anche aggiungere, per amore di verità, che tale rievocazione in chiave evidentemente e volutamente elogiativa, comportava difficoltà non comuni. Testimoni oculari, non sempre disinteressati, dell'oscuro dramma, ancora viventi, vigilavano con critico intendimento sulle memorie di recupero dell'intera vicenda o di parte di essa. Era perciò d'obbligo attenersi ai fatti, all'opinione dominante, pena la sconfessione in diretta, sul campo.

Al di là poi della misteriosa, ma certo violenta morte del fedele segretario e delle reali motivazioni che la determinarono di cui Dante, pur con linguaggio cifrato, mostra di essere perfettamente informato, l'impresa commemorativa presentava anche difficoltà oggettive. In primo luogo Dante paradossalmente si proponeva di rendere gloria a un dannato, il che sembrerebbe una contraddizione in termini. Inoltre

Pier delle Vigne appariva come personaggio dai mille volti, non facilmente sovrapponibili: letterato, poeta, giurista, uomo di corte e di potere, dalle innumerevoli competenze, senza limiti di ingerenza e di determinazione nel suo ambito. La corte in cui operò non ebbe per lui né misteri, né ambiti proibiti: «...ambo le chiavi del cor di Federico»<sup>9</sup> furono saldamente nelle sue mani per decenni, né avrebbero potuto, secondo Dante, trovarsi in mani migliori. Visse così, con somma dignità e competenza, per anni, giorno dopo giorno, a fianco del monarca forse più splendido, ma anche più problematico, discusso e soprattutto infido del tempo: Federico II di Svevia (Jesi 1194 - Fiorentino, Puglia 1250) la cui corte viene tutt'ora evocata tra le più sontuose, lungimiranti e intriganti di tutti i tempi, tanto da assurgere a simbolo di un potere assoluto e assolutamente corrotto in cui regnava lo splendore ambiguo e ambivalente della vanità colta e dell'intrigo politico di matrice medioevale. Come il probo Pier delle Vigne stesse al gioco, non è dato sapere: non è improbabile che, a un certo punto, ne abbia provato disgusto e si sia ribellato. O abbia almeno tentato di farlo. Dante però lo pone tra i suicidi, non tra i traditori o i contestatori. Il particolare non sembra trascurabile, a vario titolo.

Colloca invece il suo principe, Federico II appunto, fra gli eresiarchi, sepolti entro arche infuocate<sup>10</sup>, anche se mostra per lui qualche riverenziale considerazione. Pier delle Vigne, infatti, suo fedele segretario (chi meglio di lui avrebbe potuto giudicarlo?), anche in mezzo ai patimenti infernali, lo ricorda con indubbia considerazione: «Vi giuro che mai non ruppi fede / al mio Signor, che fu d'onor sì degno»<sup>11</sup>. Giudizio condiviso, almeno in parte, anche nel *De Vulgari Eloquentia* che così si esprime: «Siquidem illustres heroes, Federicus cesare et bene genitus eius Manfredus, nobilitatem ac rectitudinem sue forme pandentes, donec fortuna permisit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes»<sup>12</sup>.

Non ultimo motivo di tanto ostentata ammirazione sta forse nel fatto che quella sua corte fu anche una delle sedi più erudite del tempo, o almeno tale è apparsa, non solo agli occhi dei contemporanei, ma anche dei posteri i quali unanimemente ritengono che ivi, all'epoca, nacque la poesia in volgare letterario, divenendo così uno dei maggiori centri culturali europei di tutti i tempi. Ciò indipendentemente dal basso tenore di vita dei funzionari e cortigiani, noti e meno noti. Vero è che alcuni suoi dignitari incominciarono a compor-

---

9 Vv. 58-59.

10 *Inf.* X, 119-120.

11 *Inf.* XIII, 74-75.

12 Libro II, 19.

re versi, a scrivere poesie; tra essi e tra i primi, lo stesso Pier delle Vigne che diede indubbiamente prova di un talento poetico non comune, benché di genere piuttosto complesso, magniloquente, persino ampolloso, colmo di erudite citazioni classiche, di allegorie retoriche, di similitudini che finiscono col renderlo tortuoso e, non di rado, goffo. La critica successiva non fu indulgente nei suoi confronti: nei giudizi eruditi si registrano più dubbi che approvazioni. Il merito che nessuno gli può negare in ambito letterario è che fu a capo di una nuova cordata, destinata poi a giungere ai vertici dell'arte. Un'arte però che Dante non mostra di ammirare particolarmente, tanto che nel canto XIII, le fa la voce, il verso, non senza qualche velata ironia, come molti commentatori fanno notare. La constatazione è notevole, soprattutto se si tiene presente che egli, nell'*Inferno* non ride mai: sostituisce il riso con l'ironia: un espediente che talvolta gli consente di giungere alla caricatura vera e propria. Non è la poesia di Pier delle Vigne che ammaglia Dante, ma la sua vita e la sua morte, la sua onestà tradita, la sua fine così funesta e immeritata.

Particolarmente noti e studiati, e molto ben presenti a Dante, sono i due componimenti amorosi di Pier delle Vigne: *Amore in cui desio...* e *Amando con fin core e con speranza* che nel tempo assurgono a modelli esemplari del nuovo modo di poetare, di cui, ripetiamo, la corte di Federico è appunto ritenuta culla e vivaio.

Molto più folta la messe epistolare del segretario di corte, in cui forse emerge il meglio di lui, come uomo di fine erudizione, dotato di rara dialettica. Con i discepoli e i subalterni, tuttavia, la corrispondenza, secondo l'uso inveterato delle corti, è quasi completamente in lingua latina ed ha per maestro Cicerone, soprattutto là ove asserisce: «*Epistula non erubescit*»<sup>13</sup>. Lo stile, infatti, è schietto e fluente, le situazioni concrete vengono affrontate con estremo realismo, talvolta, si direbbe, con disinvoltura. L'indiscusso e indiscutibile maestro di retorica classica dell'era imperiale sta fisso sullo sfondo del testo e del contesto, regista di un'arte sicura che si esprime in forme limpide e convincenti, grammaticalmente esatte, sintatticamente ineccepibili. Nessuna caduta d'intensità, nemmeno l'ombra della licenza stilistica. Gli studi che ne sono stati fatti, ne rivelano una perfezione formale assoluta, senza riserve e senza eccezione. Anche a questo proposito è, tuttavia, doveroso osservare, a riprova di quanto appena asserito, che lo stile epistolare di Dante è ben diverso: le sue tredici *Epistulae* stilisticamente non hanno nulla in comune con quelle dell'illustre precursore: lo scrittore fiorentino non fu persuaso da quel linguaggio

---

<sup>13</sup> *Ad Lucilium*, IV, 2.



scritto, freddo e neutro e si rifiutò di seguirne le orme. Anche questo conferma che l'ammirazione di Dante proviene da altre sponde.

L'interessante disamina dell'arte letteraria della corte federiciana e delle benemeritenze del suo più illustre segretario potrebbe spingersi ben oltre, prevaricando però i confini del presente contributo, per cui è doveroso far cenno ad approfondimenti bibliografici, noti e complementari, di utile e compensativa informazione: in tal senso, per una panoramica dettagliata sulla cultura e la poesia alla corte di Federico II si può far riferimento, tra i molti altri, allo studio esemplare anche se non esaustivo di Antonino de Stefano, *La cultura alla corte di Federico II Imperatore*<sup>14</sup>, nella prima e successive riedizioni, mentre per la poesia e l'arte letteraria di Pier delle Vigne nel suo insieme, utile la consultazione della monografia di Bruno Panini, *Poeti italiani alla corte di Federico II*<sup>15</sup>.

Ritornando alla narrazione dantesca, il punto più problematico e controverso dell'intera vicenda, rimane la causa ultima della fine drammatica del protagonista del canto. Le notizie certe sono, come premesso, assolutamente scarse, talvolta contraddittorie. Sicuramente fu arrestato a Cremona nel 1248; all'atto dell'arresto, i cremonesi, fanatici sostenitori dell'imperatore, pare che tentassero di lapidarlo, ma Federico II ne ordinò l'estradiizione, meditando forse una punizione esemplare e tremenda: l'accecamento e la gogna sul pubblico patibolo, con esemplare esecuzione, tale da scoraggiare ogni analoga e forse serpeggiante tentazione di corte.

Di certo risulta deceduto alla data del 26 giugno 1249, allorquando viene emesso un mandato imperiale che dispone la confisca e l'incameramento dei beni suoi e dei parenti, ritenendoli ad arte, subdolamente accantonati. Dante, ripetiamo, certamente conosceva la verità dei fatti e probabilmente la conoscevano anche i suoi primi lettori, ma l'alone di mistero in cui il personaggio volutamente, a nostro avviso, rimane, ne accresce a dismisura il fascino. La realtà diventa simbolo e sfuma in lontananze misteriose, che abbagliano. Manzoni sapeva sicuramente chi era l'*Innominato* eppure il suo vero nome rimane sepolto nei chiaroscuri di una narratologia ad effetto. E l'*Infinito* di Leopardi, che *colle* non è, pur suscita immediatamente nel lettore sensi di vertigini.

Taluni critici, ricorrendo ad illazioni e deduzioni di incerta consistenza, collocano la data della sua morte nel marzo del 1249, ma nessuno, allo stato attuale della ricerca, sembra in grado di azzardare ipotesi definitive e condivisibili sul come e sul dove sia avvenuta. La

---

14 Bologna, 1950.

15 Napoli 1994 e successive riedizioni.

biografia leggendaria è notevole, sufficientemente nota; attraversa orizzontalmente e verticalmente l'intera vicenda, ma non sembra attendibile, né merita altra attenzione della pura e semplice curiosità narrativa.

La fortezza di S. Miniato viene comunemente indicata come la prigione e la località più probabile della tragica fine. Se prima fosse stato accecato, non è certo, è però convinzione di molti storici e critici. Alcuni dei quali avanzano anche l'ipotesi della motivazione del suicidio: per sottrarsi alla ferocia dell'imperatore, crudele e sanguinario torturatore dei suoi avversari o presunti tali, di cui il segretario, a motivo della sua precedente familiarità con lui, era perfettamente a conoscenza.

Sulle cause o accuse che hanno potuto determinare il suicidio, comunque certo, si avanzano almeno tre probabili ipotesi, separatamente, ma anche congiuntamente: l'invidia, Pier delle Vigne cioè fu vittima di una congiura di corte, motivata dall'enorme potere e dalla determinante influenza che il segretario aveva via via acquisito sull'imperatore, sempre più succube delle sue ambiziose e non imparziali mire. Secondo la maggioranza dei critici sembra questa la tesi adombrata dalla narrazione dantesca. È del resto luogo comune che l'invidia sia il "tarlo" delle corti, il quale miete le sue vittime in alto e in basso, ma tendenzialmente fra le personalità di spicco, le più elevate. Dante perciò avrebbe rivestito di concretezza una comune e diffusa credenza che vedeva in Pier delle Vigne il simbolo e la vittima di una corte malvagia, ripetutamente scomunicata, e perciò in odio a Dio e agli uomini, che sacrifica i suoi uomini migliori sul patibolo dell'ignominia, divorando e demolendo contemporaneamente se stessa.

Una seconda ipotesi della condanna e della fine suicida si appella alla corruzione, come se Pier delle Vigne avesse ceduto a ricatti o a richieste di favoritismi, interni ed esterni alla corte, dietro disonesti compensi, in denaro o in terreni, di qui la confisca *post mortem* di tutti i beni residui, suoi e dei suoi familiari.

La terza e ancor più infamante supposizione è il tradimento: come se il più fidato e introdotto dei cortigiani, avente funzione di segretario e di confidente, con subdola perversione e avvalendosi di questa sua posizione di favore, avesse congiurato contro l'Imperatore per toglierlo di mezzo, tesi che sembra avvalorata dalle testimonianze dello stesso Federico, laddove, in numerose lettere susseguenti al suicidio, lo definisce "*proditor*"-traditore: vocabolo che nella tradizione classica e post-classica indica appunto il cospiratore contro l'autorità costituita.

Orazio apre il libro delle *Odi*<sup>16</sup> con un avvertimento di sempre utile richiamo, ma che nel canto in esame si rivela particolarmente adeguato: «Tu ne quaesieris, scire nefas». Un testo quello del canto XIII espresso in un linguaggio prevalentemente cifrato, non a tutti noto, ancora in gran parte da indagare, per esaltare una vicenda tenebrosa e avvolta nel mistero, che tale rimane, dopo più di sette secoli di disamine e nonostante le fatiche e i tentativi di chiarificazione e di comprensione di storici, letterati e critici.

*Università degli Studi di Bergamo*

---

16 *Carmina*, I, 11.



FRANCESCO PISELLI

## IL CANTO XV DELL'INFERNO\*

*Opposita iuxta se posita magis elucescunt*  
Jacopo della Lana da Aristotele

Questa Lettura tratterà alla stregua di oggetti ed eventi reali le parvenze introdotte da alcune importanti similitudini. Illustrerà le contrapposizioni strutturali caratteristiche del canto, sia nello scenario complessivo, sia nel confronto personale fra Dante e Brunetto, che reinterpreta. Presuppone la conoscenza generale del testo.

Come sappiamo dal canto precedente, falde incendiarie stanno calando, da chi sa quale cielo sepolto, sulle arene del girone, che prendono fuoco. La fisica d'epoca spieghi l'inusitato fenomeno, ma resta, e forse più impressionante, la dissonanza fra elementi e principi naturalmente ostili a confronto.

La calata incendiaria è detta

Come di neve in alpe senza vento  
(*Inf. XIV, 30*)

Con la fusibile frigidità del termine di paragone si apre ancora una dissonanza. A un tempo viene suggerito che le falde siano bianche: al calor bianco, il massimo, appunto.

Nel sabbione si inoltra uno scolmatore (*stretta doccia, Inf. XIV, 117*), innominato, del Flegetonte. La bollente *acqua rossa* (*Inf. XIV, 134*) che contiene avrà corso e tempo per diluirsi e raffreddarsi prima di finire ultimamente nel Cocito.

Così *colorato* da sangue il Poeta aveva visto il torrente Arbia (*Inf. X, 86*), ma quello, sebbene anch'esso *raccapricciante* (*Inf. XIV, 78*) e forse pure anticipo di cose infernali, non bolliva.

---

\* I numeri arabi apposti senza altra indicazione si riferiscono a versi del canto XV. Sono in corsivo i termini danteschi riportati nel testo corrente, sono in tondo i versi isolati.

Vengo all'*incipit* del nostro canto.

01 Ora cen porta l'un de' duri margini

Nel tempo degli eventi, ora è un *domani*. Siamo difatti entrati in Inferno *ier mattina* (52). Restano indietro urla, canzonacce, deliqui, bufere, paludi infette, la nera foresta gemente, lussuriosi, iracondi, inetti, suicidi e blasfemi, tiranni, omicidi, suicidi.

*Ora*, è silenzio.

I Transitanti si incamminano, nel senso della corrente che è il senso del Viaggio: non perderanno l'orientamento!

Sopraelevati come stanno, godono di un'ottima visione circostante, non meno che siano visibilmente esposti. Marciano, come impone il sottile viottolo arginale, uno dietro l'altro, non affiancati (*Purg.* XII, 1). Virgilio va in testa. Si guarda a destra.

L'avvertenza che stiano marciando su *uno* dei margini, sarebbe oziosa, se non comprendessimo che quel margine è speciale, è quello che necessariamente *porta* il loro *fatale andare* (*Inf.* V, 22). Portandoli consente e predispone taluni incontri con le bande abitanti del luogo, in particolare con quella di Brunetto Latini.

La sua durezza garantisce da sgretolamenti che facciano scivolare, a destra a sinistra non importa: sempre in cottura si finirebbe. Ed è talmente solido perché tutto l'artefatto si lastrica e cinge di robusta ancorché *livida* (*Inf.* XIX, 14) pietra, forse nel genere del macigno (63) che si cava presso l'antipatica Fiesole. Nessun pensiero andrebbe a marmo, che, terso, si addice a un regno migliore (*Purg.* IX, 95).

02 e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,

03 sì che dal foco salva l'acqua e li argini

Il filo di liquido sanguigno giù nel canale non si lascia incendiare: *Tutte fiammelle ammorta* (*Inf.* XIV, 90). E le *ammorta* grazie ad un ombrello isolante gassoso, tale da proteggere l'alveo nonché le piste marginali, e con quelle chi le frequenta. Immune, l'acqua rossa scola via senza albergare *tormenti* e *tormentati* (*Inf.* VI, 4), verso l'orribile *scroscio* (*Inf.* XVII, 119) conclusivo.

Verrebbe istintivo ritenere che il *fummo* altro non sia se non vapore emesso dal ruscello riscaldato dalle falde ignee. Ma non può essere; sappiamo infatti che le *fiammelle* sono ammortate prima che tocchino l'acqua rossa. Forse dobbiamo pensare a fumo che si solleva dalle sabbie in combustione? Si solleva certamente, in specie là dove la calata ignea va a mirare e scottare le bande in cammino (v. 117); ma non

vedo perché si debba concentrare proprio sopra l'acqua e gli argini. Per me, attribuisco l'ebollizione ad una febbre del sangue, dovuta ad eccesso del suo calore animale. Qui (v. 30), il fenomeno è paragonato all'effervescenza della fonte termale in Bulicame (*Inf.* XIV, 81), mentre in Flegetonte appare, non ornato da similitudini, cupamente *vermiglio* (*Inf.* XII, 101), perché là ribolle sangue allo stato puro.

Calore animale, calore igneo; orrendo sangue vivente, sabbia nemica di ogni vita: ecco degli incompatibili che mai potrebbero sussistere insieme; ma l'argine li tiene ben distinti.

04 Quali Fiamminghi...

07 e quali Padoan...

10 a tale imagine eran fatti quelli,

11 tutto che né sì alti né sì grossi,

12 qual che si fosse, lo maestro félli.

Con abbondante amplificazione, il Poeta esalta la solidità dei margini, pari a quella di grandiose palificate e dighe, sebbene non siano questi altrettanto imponenti. Ed effettivamente il margine che fa da pista è un muretto tanto basso e stretto da consentire a Brunetto di afferrare facilmente la veste del Poeta. Grande ingegnere è stato colui che lo tracciava, tale da meritare il titolo di *maestro* (v. 12), alla pari con Virgilio (v. 97). Nelle tremende condizioni locali, infatti, la sua piccola e forte opera non ha certamente dovuto essere meno impegnativa di quelle che respingono disastrose mareggiate ed esondazioni sul litorale di Wissant, oppure sulla sponda della Brenta.

L'irruzione di fredde acque ha contrariato l'elemento del forno a fuoco sopra e fuoco sotto, con fragore ne ha sconvolto il silenzio.

13 Già eravam da la selva rimossi

14 tanto, ch'i' non avrei visto dov'era,

15 perch'io in dietro rivolto mi fossi,

16 quando incontrammo d'anime una schiera

17 che venian lungo l'argine...

Due assenze: la *selva* scomparsa all'orizzonte e la mossa soltanto ipotetica del guardarsi all'indietro.

Ritengo, per analogia (v. 117) che stia marciando sotto una colonna di fumo, questa *schiera*, *famiglia*, *masnada*, composta da eminenti personaggi accomunati da simile, oltre che vizio, alta posizione sociale e

culturale (vv. 102-113). Nel club, si tende a comportamenti condivisi, in specie verso estranei, ed eccoli dunque tutti insieme che *adocchiano* gli alieni in passerella.

17 ...ciascuna  
18 ci riguardava come suol da sera

19 guardare uno altro sotto nuova luna;  
20 e sì ver' noi aguzzavan le ciglia  
21 come 'l vecchio sartor fa ne la cruna.

26 ...ficcai li occhi per lo cotto aspetto...

Il Poeta preleva la scarsa luminosità locale, la depura dal fumo, la trasferisce in mite chiarore serotino. La difficoltà di visione, nell'una e nell'altra luce, implica gesti di ammiccamento ripetuti da tre diversi soggetti, nella landa dai marciatori della *schiera*, e da Dante, in mezzo dal sarto, presente localmente soltanto come allogeno che proviene da *là sù di sopra*, dall'ambiente urbano, immagino fiorentino. L'allitterazione sera (v. 18) - serena (v. 49) deve essere registrata.

Il sarto è, nel suo più umile mestiere, un *maestro* non meno che l'ingegnere dell'argine. Ambedue sono attori di lavoro produttivo nel pieno dello sperpero termico punitivo.

La dissonante scenetta sta pronta per l'ingresso di Ser Brunetto, uomo di città.

23 fui conosciuto da un, che mi prese  
24 per lo lembo...

Il lavoro del sarto implica una presenza di stoffa, che peraltro manca sotto l'ago non meno che sulle nudità degli indigeni, e sussiste soltanto come idea. L'idea in cerca di esistenza si materializza nel palpabile vestiario pendulo, manto o tunica che sia, del Passante. Una mano si allunga, ne afferra il *lembo*, è quella di Ser Brunetto. Mano intelligente, che tocca uno spessore morbido, si sente tirare e tira, conferma il sospetto che non stia transitando un'ombra vana (*Purg.* II, 79).

È così che, attraverso l'esigua cruna di gesti in sé trascurabili, la narrazione abbandona il sublime fisico e va ad assottigliarsi nel tenue psicologico.

24 ...Qual meraviglia!  
30 ...Siete voi qui, ser Brunetto?



Siamo in una sera di prima luna a Firenze, guarda là il sarto sta ancora a tirare l'ago, che ci si ritrova che sembra ieri... sopravviene un colloquio levigato da manierismi, affabilità, *non ti dispiaccia, ven presto*, cauti *se/se* simmetrici, *voi, tu, figliuol, sere*, soste, giravolte, allocuzioni ponderate, intimamente cauto e teso.

46 ...«Qual fortuna o destino  
47 anzi l'ultimo dì qua giù ti mena?  
48 e chi è questi che mostra 'l cammino?».

49 «Là sù di sopra, in la vita serena»,  
50 rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,  
51 avanti che l'età mia fosse piena.

52 Pur ier mattina le volsi le spalle:  
53 questi m'apparve, tornand'io in quella,  
54 e reducemì a ca per questo calle».

Brunetto, con la decisione che si è già manifestata quando afferrava senz'altro il Poeta per la veste, azzarda una diretta interrogazione esplicita.

Ha già intuito che l'ignoto, che insieme all'Alighieri marcia su per il muretto, fosse la sua guida. Poi, la notizia preziosa: lo sta riconducendo *a casa*. Ciò significa che quel giovanotto di belle speranze, suo ex allievo almeno a certi momenti, sia asceso a qualità molto elevata, tanto che gli si assegna una guida speciale in posti altrimenti inaccessibili a viventi. Della guida, non perde tempo a farsi migliore idea, non si interessa: punta all'Alighieri, che una volta tornato in superficie può essergli di inattesa grande utilità.

La circostanza non giunge psicologicamente favorevole, Alighieri bello sano e ben vestito, alto sull'argine, lui decaduto e ignudo nel sabbione; fa niente, in compenso si comporterà da grand'uomo. Il colloquio deve essere intrattenuto subito, con arte, ed efficacia, perché non si ripeterà mai più ed il tempo disponibile è minimo.

58 ...s'io non fossi sì per tempo morto,  
59 veggendo il cielo a te così benigno,  
60 dato t'avrei a l'opera conforto...

Recita la sua sentenziosa allocuzione: «Tu proprio per le tue eccellenti qualità, verrai in odio ai pessimi compatrioti, ma alla fine andrà tutto per il meglio, le fazioni finiranno col ricorrere a te, se saprai startene,

con intelligenza, da parte per un certo tempo». Di passaggio, Alighieri stesso è fiorentino, non sta bene deprecare troppo la gente che è dopo-tutto la sua, allora getta un bel po' di colpe sul nefasto influsso delle *bestie* fiesolane. Così, seduttivo, Brunetto.

55 ...Se tu segui tua stella,  
56 non puoi fallire a glorïoso porto...

65 ...tra li lazzi sorbi  
66 si disconvien fruttare al dolce fico

76 ...la sementa santa  
77 di que' Roman...

La sua allocuzione non si è avvalsa di speciale prescienza (*Inf.* X, 100), e neppure di sostegno argomentativo. Si affidava a determinismo genetico, rimandava alla buona fortuna non senza un pizzico astrologico, che è ancora determinismo. Il *destino* (46), è così che Brunetto lo concepisce? Quanto ai liberi meriti personali dell'Alighieri non sembrano presi in considerazione.

88 Ciò che narrate di mio corso scrivo...

99 poi disse: «Bene ascolta chi la nota».

Con una punta di risentimento mitigata nel tono di rispetto, la risposta chiarisce: «Non vi faccio oltraggio, Brunetto, rifiutando di interessarmi alla vostra allocuzione. La tengo a mente, affinché la valuti una superiore autorità, non chiedetene il nome, non fa per voi. Commento solamente che non mi avete detto qualcosa di proprio nuovo, e quanto alla Fortuna in cui credete tanto, vada come le piace, io mi ergo pronto a tutto, purché sia sempre salva la mia coscienza».

Una mossetta di Virgilio, finora silenzioso, ma attento ad ascoltare, ed il conciso: «Tientelo per detto, Notaio».

79 «Se fosse tutto pieno il mio dimando»,  
80 rispuos'io lui, «voi non sareste ancora

81 de l'umana natura posto in bando;  
82 ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,  
83 la cara e buona imagine paterna  
84 di voi quando nel mondo ad ora ad ora

85 m'insegnavate come l'uom s'eterna:  
 86 e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo  
 87 convien che ne la mia lingua si scerna.

Più non sono, i nobili insegnamenti pregressi, ispirati da una volontà di eterno, di quando il Poeta andava a prendere presso Brunetto, ogni tanto, istruzione di vita e cultura. Quale differenza rispetto all'odierna declamazione! Riflettere su tutto questo fa male, *accora*.

Ma neppure, quegli insegnamenti si possono, *ora* il Poeta se ne accorge, mantenere. Inculcava il sere una specie di esaltazione, sia pur la più nobile, fomentata dai suoi studi storici, politologici, classicisti? Istruiva il sere sulle procedure utili a conseguire fama o gloria durature, un'immortalità consegnata, diciamo, alle proprie opere letterarie o politiche? Il Poeta, è vero, tiene nel debito conto la *fama* (107), ed ammette che possa durare *quanto il mondo* (*Inf.* II, 59), sebbene non in eterno: ma non ignora quanto di fatto poco giunga a valere, fieno che presto si essicca (*Purg.* XI, 115). Più profondamente, non è né accettabile, e neppure concepibile che qualcuno possa eternarsi grazie a certe procedure meramente umanistiche. Le vostre, Brunetto.

119 Sieti raccomandato il mio Tesoro...

Quel che restava di inespresso, ma era essenziale, è gridato appena prima che ci si separi. La petizione, mossa da un cruccio di autore che si vuole *etternare* nel ricordo meramente storico e umano, alla Foscolo, Brunetto se l'era formata in pectore, forse già proprio al momento che vide procedere vivo l'Alighieri; poi saldamente deliberata, penso, venendo a sapere che stava tornando a casa, a Firenze: non pensava ad altra casa, infatti. L'aveva preparata con la sua seduttrice allocuzione.

120 ...e più non cheggio.

121 Poi si rivolse, e parve di coloro  
 122 che corrono a Verona il drappo verde  
 123 per la campagna; e parve di costoro  
 124 quelli che vince, non colui che perde.

Nulla hanno più da dirsi.

Adesso la stoffa assente sotto l'ago sartoriale migra a materializzarsi, a mo' di sipario, prendendo una tinta vegetale altrimenti proibita dallo sterilissimo sabbione (*Inf.* XIV, 9).

L'energia fisica e psicologica del canto, dopo una piroetta, defluisce

sce trasmutata in veloce podismo. La fretta fa perdere ogni solennità (*Purg.* III, 11), ma il nostro sere vince egualmente. Si è degnamente esercitato in eloquenza, è riuscito a chiedere quel che gli interessava, e l'otterrà dal probò Alighieri, ne è sicuro.

Sei stato accontentato, Brunetto. Il tuo *Tesoro* eccolo citato, al verso 119. Sei celebre, aggiungo, non soltanto per quell'opera. Dicono persino che avresti portato tu, tu, a Firenze, e direttamente o indirettamente allungato al Poeta un rilevante esempio islamico. Mah...

*Università degli Studi di Parma*

MARIO AVERSANO

## IL CANTO XVII DELL'INFERNO

Canto dei più notevoli, il XVII dell'*Inferno*, ma anche dei meno fortunati della *Commedia*. Dalla dantistica esso ci giunge, bisogna dirlo, largamente inesplicito (tale esso appare a chi lo affronti coi mezzi della teoria-metodologia critica che tempo fa ebbe corso con l'epigrafe di *Semiosi obbligata*)<sup>1</sup>. Ciò a causa di non pochi vuoti nelle rilevazioni di base, di quelli davvero pregiudizievoli, d'ordine intra e intertestuale; e per alcuni preconcetti. Il primo dei quali va indicato nella convinzione che non sia possibile riscontrarvi un *continuum* narrativo, e tanto meno qualche segno apprezzabile di "politicità", dovendo essere considerato irrilevante o in "diversione" quanto ne residua dall'accidentata tramatura. È invece da ribattere fin d'ora che questo canto ha una compagine non solo unitaria – come del resto tutti gli altri del Poema, nessuno escluso – ma anche d'una geometria perfetta, calata in una dimensione che di certo è morale, ma anche, e per questo, acutamente politica; e che esso appare concepito e tracciato, almeno nelle linee fondamentali, in conseguenza di eventi che non solo fanno di urgenza "storica", ma nella misura più netta: che è quando c'entra l'autobiografia. Per il che converrebbe anche ritenerlo dei più antichi della *Commedia* quanto al progetto, se non alla datazione. Anticipiamo, principiando col dire (con pochi mezzi termini, al fine di essere più comprensibili, e brevi come ci viene richiesto) che l'episodio degli Usurai non spezza affatto il canto, perché non vi giace a mo' di notizia di rito o parentetica; e che Gerione, il mostro che allegorizza – si sa – la Frode, con speciale riferimento all'Ipocrisia, non è distraibile dal pianeta Usura.

Non dovrebbe esserci difficoltà ad ammettere che, di frode e di ipocrisia "pubblica", Dante fece esperienza ben presto, fin dalle prime assunzioni del *comune incarco* in Firenze: paladino del vero, della giustizia e della libertà quale intendeva essere, e qual era nei fatti, checché ne diffondano vecchi e nuovi pulpiti, sempre disposti (e non sempre per pura incompetenza) a disgiungere la grandezza del poeta

---

1 Cfr. MARIO AVERSANO, *Dante cristiano. La «selva», Francesca, Ulisse, e la «struttura» dell'«Inferno»*, Roma, il Calamaio 1994, pp. 5 sgg., e *passim*.

dal profilo dell'uomo e dell'intellettuale. Frode e ipocrisia, e invidia, egli patì in crescendo, a mano a mano che il suo prestigio di oratore impegnato nei consigli cittadini montava, nell'agitata temperie a cavallo tra il XIII e il XIV secolo. Il che ci avvia a comprendere come, una volta raggiunto da false accuse e costretto a "partirsi" (*Par.* XVII, 46-48), cioè a "dividersi", staccarsi dal luogo natio, e perdute le speranze d'un rientro pacifico in patria, l'*exul inmeritus* passi dai trattati alla poesia, e non veda l'ora di menar colpi *dov'è la rognà*, svelando la faccia crudele, violenta o farisaica, delle cupidigie che gli hanno fatto guerra.

I buoni commentatori non a torto invitano a riconoscere nel mitologico Gerione trasformato in *fiera* (di serpente-scorpione-leone e d'altro ancora di bestiale è il suo corpo) una ipostasi di Lucifero; ma non arrivano a pensare, a mia notizia, che Dante ci figurasse una razza precipua di individui. Quella dei suoi nemici, a cominciare dai più diretti e più potenti: papa Bonifazio (il drago dalla coda *maligna* di *Purg.* XXXII, 130-135), e il suo emissario a Firenze, Carlo di Valois (il novello Giuda che, come si legge a *Purg.* XX, 73-75, ha fatto *scoppiare la pancia* alla città). A queste equazioni – Lucifero-Gerione = Bonifazio-Carlo di Francia – può far capo il primo elemento certo da cogliere e da valutare per ogni approccio responsabile al canto: il fatto che, composto com'è l'*Inferno* di 34 unità, la nostra, in quanto diciassettesima, ne forma il centro matematico; e da ognuno è ammesso il valore che Dante attribuisce a tali sedi demarcative. È una centralità che con evidenza l'Autore è chiamato a gestire in senso aperto, a coinvolgere non solo il prima e il poi della Cantica, tirando e rilanciandone le somme, ma anche il macrocosmo dell'intero Poema; e che rende ragione anche di un altro dato statistico, in genere non disatteso, ma poi non curato quanto merita: lo spazio straordinario che Gerione occupa nella struttura della *Commedia*. «È evidente – si legge in *Enc. dant.*, III, *sub voce* (redatta da F. Salsano) – l'impegno del poeta nei confronti dell'incontro e del personaggio, poiché vi spende tante terzine (*Inf.* XVI, 94-136, XVII, 1-27 e 79-136) quante di solito occorrono per un intero canto». Presa d'atto a cui vanno addizionate altre concomitanze, non meno significative. Questo spazio che impegna due canti per prima cosa va posto in relazione con l'altrettale dei corrispondenti del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sui quali getta lume in quella stessa che ne riceve. A queste sei unità simmetriche Dante autore conferisce il privilegio del "mezzo" nelle Cantiche con un chiaro obiettivo: deporvi il messaggio a cui tiene di più, e che costituisce la ragione capitale della *Commedia*. Essa è pensata e scritta, non ci stancheremo di proclamarlo, come un quinto vangelo, il vangelo della Pace. Non è un caso che al

suo contrario, la guerra, vediamo associato Gerione fin dalla sequenza iniziale del canto, che fa da preludio – in rispetto di una scelta di poetica che troviamo osservata per ciascuno dei cento *incipit* del Poema – alla sua tematica portante; e che vi sparga parole e immagini “belliche” perentorie e vistose: dai *muri* e dalle *armi* di v. 2, al *bivero* che *s’assetta a far sua guerra* di v. 22, allo *armava* di v. 27, al *sangue* di v. 62, al *cavalier* di v. 72, al finale dileguarsi del mostro *come da corda cocca* (v. 136). Gerione è l’avversario più grande e insidioso di chi lavora per l’edificazione della pace tra gli uomini: che Dante ritiene non utopica, come e in quanto riflesso ed arra di quella celeste. A realizzarla è chiamata la politica, che per lui si esprime – a ben leggerne l’opera – non in due, ma in tre *autoritadi*: non solo l’*imperium* e il *sacerdotium*, ma anche la *sapientia*, quella in cui si invera la filosofia, come si legge nel quarto libro del *Convivio*. Essa è dono celeste in quanto *ingegno e senno*, ma anche intellettualità e sapere che si raggiungono con lo *studio* (*Conv.* IV, VI, 17-19); ed è indispensabile nei consorzi civili affinché si viva *con pace* e in prosperità. Più precisamente essa trova espressione nel “ben fare” nella cosa pubblica, concretizzandosi nel ruolo del *Consilium*. La pace, in altri termini, dipende dalla sapienza e dall’amore della giustizia di chi governa, e di chi *a lato* gli *siede per consiglio* (*Conv.* IV, VI, 20). Dalla “bontà” del Consigliere dipende il felice corso della *nave de l’umana compagnia*, che non potrà giungere in porto senza le vele delle virtù etiche e teologali, e senza la cura e la sete della verità. Il Vero ha il suo nemico proprio nella frode, nella menzogna, la cui paternità Dante ascrive a Lucifero, e non a caso nel contesto narrativo degli Ipocriti (*Inf.* XXIII, 142-144): è il dualismo che ha scelto per introdurre Gerione, alla chiusa del canto XVI. Non vedo altra spiegazione plausibile del deciso quanto inopinato inserto del *ver ch’ha faccia di menzogna* (v. 124), a questa scadenza che comunica – e non è d’onore poco argomento – anche il titolo dell’Opera, *Comedia*. Senza la verità sopravanzano l’ira e la guerra: con l’immane effetto degli odi, delle persecuzioni e delle condanne inique. La gente smette di guardarsi con amicizia (*Purg.* VI, 115), si fa cieca e trascorre alle tenzoni, con sbocco fatale nel sangue (*Inf.* VI, 64-65): vien meno la concordia, e con essa il bene supremo della Pace. Cose, tutte queste, che – ho già segnalato – trovano uno strepitoso riepilogo nei celebri affreschi del “Governo” di Ambrogio Lorenzetti a Siena, che al riscontro appaiono interamente danteschi nel fondamento concettuale e nelle immagini (vedi in questa pubblicazione il mio *Dante e il suo ritratto nella Sala della Pace* di A. Lorenzetti).

Ora tutti sanno come il XVI e XVII del *Purgatorio*, canti dell’Ira (il vizio capitale che impedisce di operare con giustizia) costituiscano il

centro della Cantica, ma anche dell'intero Poema. Il che obbliga a chiedersi: che ufficio mai rivestirono in terra i personaggi che vi hanno campo, Marco Lombardo su tutti (XVI), ma poi Mardoceo, Acab e Amata (XVII)? Alla verifica si scopre che furono dei Consiglieri. Quanto ai canti corrispettivi del *Paradiso*, non altro essi ci propongono che il panorama della buona Firenze antica da una parte, e dall'altra la sua *gente nuova*, che – non parlando *mai vero*, per dirla col Brunetto Latini della *Rettorica* – ha generato confusioni, contese e conflitti civili, e conseguentemente condanne ed esili ingiusti. Quello del poeta è “voluto” e “cercato”, si rammenti, da papa Bonifazio (*Par.* XVII, 49-51). E dei tanti “veri” del Poema (un *quantum* quasi da ossessione: per cui c'è da stupirsi che non grande sia stata la ventura critica del tema), quelli autobiografici disseminati nel perimetro di questo celebre “canto di Cacciaguida” sono i più sofferti, e perciò i più solenni e vibrati; dal primo che scomoda *Climené*, al *clou* che se ne registra al v. 54: «...ma la vendetta / fia testimonio al *ver* che la dispensa». Comunque si voglia intendere la relativa che lo accompagna, questo vero ha del sacrale e quasi il tono d'un *suggel ch'ogni uomo sganni*.

Sto procedendo per sommi capi (occorrerebbe più che un articolo per una dissertazione compiuta); e da chi ci legge potrà essere reclamato un maggior conto del poc'anzi esposto parallelismo “consiliare”: dov'è il Consiglio (con il tanto che, s'è veduto, la parola attrae) nel XVI dell'*Inferno*, e dove nel nostro XVII? Cominceremo indirizzando a un termine chiave che è impiantato a *Inf.* XVI, 59: a quell'*opra* che il poeta afferma di aver “ritratto” e “ascoltato” ogni volta con affezione, e che è preventivamente convalidata dallo stesso Virgilio. Essa – riferita com'è a tre fiorentini antichi, e di riflesso ad altri *onorati nomi*, di Guido Guerra e della *buona Gualdrada* – non potrà sperare in una glossa convincente ove non la si faccia coincidere col “ben fare” nel *civil negozio*. È l'azione consiliare quale fu propria di questi esponenti della vecchia generazione che suscita nel poeta – dacché fu valorosa e “assennata” – il desiderio di abbracciarli. C'è nelle sue non poche frasi elogiative la gratitudine-riconoscenza dell'alunno, per l'“insegnamento” etico-politico che da essi ha preso, e che vuol essere accostato senza esitazioni a quello di ser Brunetto (*Inf.* XV, 85).

Ma così è dato anche di fare un altro passo avanti. Se qui ricorre il nome di *Gualdrada*, e aggettivato *in bono*, è perché questo attributo nella *Commedia* cade generalmente in sinonimia con la qualifica di “costruttore di pace”; e poi affinché l'opera dell'ava di Guido Guerra, col suo riecheggiare nel XVI dell'*Inferno*, faccia da *pendant*, in corrispondenza di collocazione, a quella di un'altra e ben diversa Gualdrada: la Donati del XVI del *Paradiso*. Di lei Dante menziona



l'agire, ma non il nome: il silenzio che di regola riserva alle persone indegne; e il "mal fare" di questa donna è consistito proprio nel mal consigliare. I suoi *conforti*, infatti, furono esiziali perché provocarono l'insorgere delle lotte civili in Firenze, e la fine della sua pace (*Par.* XVI, 140-141). Ordinate così le carte, non credo sia dubitabile che nell'altro canto dirimpettaio, il XVI del *Purgatorio*, a bella posta compaiano (grazie a un ritaglio che è apparso curioso, ma che tale non è: tanto si scorge bene, adesso, il calcolo compositivo), il *buon Gherardo* e la *figlia Gaia* (vv. 138-140).

E il Consiglio nel canto XVII dell'*Inferno*, toccatoci in lettura? Dov'è mai in esso – ci si chiederà – l'uomo politico, il collega di quelli che abbiamo appena indicati? Opera di riconciliazione tra le parti avverse aveva l'obbligo di svolgere, intanto, il *Vitaliano* dei vv. 67-68, perché fu podestà a Padova nel 1307: carica notoriamente conferita, lo dice Dante stesso, «per conservar la pace» d'una comunità (*Inf.* XXIII, 107), e non per darsi all'usura. E debbono passare per vocati in consigli anche gli altri usurai che giacciono nel terzo girone del settimo cerchio sotto il fuoco: perché c'è da porre in rapporto di antitesi l'*arte* mista di violenza e fraudolenza degli Usurai, con l'opera dei Consiglieri, con la loro arte pacificatrice<sup>2</sup>, oltre che con l'*arte* (si capisce, e lo si vedrà) come lavoro umano in genere. Ma più ancora intriga un'altra prospettiva, in quanto riporta alla già nominata autobiografia politica. In proposito giova essere ancora una volta immediati: il sospettabile di Consiglio in questo canto è da cercare in Dante medesimo, che certo avrà pianificato di propagandarsi con una sua personale centralità nell'*Inferno*. Come "viatore", infatti, egli si allinea con quanti nel Poema, dannati o salvi, hanno svolto quest'ufficio, da intermediari pacificisti o da guerrafondai: come sono i tiranni di Romagna, sintomaticamente citati in temperie di falso consiglio, e in una col Bonifazio della guerra contro Palestrina. A fare i conti, Consiglieri sono tutti i personaggi di rilievo che egli incontra e con i quali dialoga: da Ciacco a Farinata, a Pier della Vigna, a Brunetto Latini, a Ulisse, a Guido da Montefeltro, a Beltrando dal Bornio, a Sordello, a Sapia, a Romeo di Villanova, tacendo dei già menzionati, e massime di Marco Lombardo, il più centrale, che passò la vita – ce lo riferiscono i primi commentatori – a dirimere contese, a stringere patti (anche matrimoniali, come il suo amico Romeo), per conservare o ristabilire la pace. È con tale "professione", ricordiamolo, che Dante si procurò da vivere. Consigliere egli fu sempre, prima a Firenze, poi nelle corti dove trovò asilo,

---

2 Si ricordi l'*arte* infelicamente "fatta" da Guelfi e Ghibellini (*Par.* VI, 103), tanto deprecata da Giustiniano, e contrapposta, in implicito ma innegabilmente, al "ben fare" del *giusto* Romeo di Villanova.

a cominciare da quella dei Malaspina, che egli pacificò (ce ne resta documento scritto del 1306) col Vescovo di Luni; e fino alla morte, avvenuta in seguito a un'ambasceria di mediazione tra i Da Polenta di Ravenna e Venezia.

Ma questa parentela "consiliare" si lascia poi cogliere al meglio quando si specifica in un senso aggiunto, che è coperto, ma non perciò meno eccezionale. Il poeta ventila la notizia che la Provvidenza lo ha scelto siccome ha a che fare, per il ramo temporale, con Enea e coi buoni Romani (*Inf.* XV, 73-78); ma lascia poi intendere dell'altro: che parimenti illustre è anche la sua progenitura "cristiana", perché egli ha una radice in Paolo, il *vas d'elezione* che due volte nelle sue Lettere (*Rm.* XI, 1 e *Ph.* III, 5) si dichiara appartenente al *semen* di Abramo, di Davide e di Benjamin, il figlio minore di Giacobbe. Ne consegue un'altra e più lusinghiera discendenza: dalla stessa Vergine Maria. Nel Poema le equazioni Dante-Davide e Dante-Benjamin sono sì velate, ma continue<sup>3</sup>, quest'ultima specie nei canti di Cacciaguida. E a riguardo la verifica strutturale risulta probante: all'entrata nel cielo di Mercurio, che è quello degli Spiriti attivi per il conseguimento della gloria terrena, col presupposto nei fini della giustizia e della pace (segnatamente in politica, e in aura di Consiglio: il che fa meglio capire il binomio Dante-Romeo di Villanova), l'Autore presenta un Giustiniano che apostrofa l'allievo di Beatrice con un *O bene nato* che è tanto improvviso quanto inequivocabile, e con il non meno tempestivo proclama che egli è oggetto di *grazia* (*Par.* V, 115-117). Questa parola rinvia, come è noto, al prologo del viaggio, alle tre *benedette* (altro vocabolo indicativo) che curano del *peregrinus* nella corte del Cielo, ma più in particolare a Maria Vergine, la donna gentile che lo ha promosso: e poi costantemente nel Poema alla sua grandezza e al suo valore. Senza una tale creatura – ed anche si sa – ogni disianza *vuol volar sanz'ali* (*Par.* XXXIII, 13 sgg.), tanto è vero che lo stesso Bernardo, spirito dei più altolocati nel Paradiso, a lei si rivolge (e non a Dio direttamente) per impetrare grazie al venuto dalla terra. Lo conferma il seguito, nella sua preghiera, d'un vocabolo, *benignità*, che sempre – e più apertamente ancora di "benedetto" – riaggancia, insieme all'aggettivo *benigno*, il nome di Benjamin. E qui vorrei di nuovo ricordare che la *Commedia*, in quanto poema della Pace, è anche poema mariano, dal primo verso (il "ritrovarsi" nella *selva oscura* è grazia e riconciliazione con Dio ottenuta per intervento della Madre) all'ultimo, che celebra la vittoria finale di Lei concedente al mortale di vedere l'effigie del Figlio, colui che col suo martirio (deciso nel *consi-*

---

3 Cfr. AVERSANO, *Dante daccapo*, Atripalda, WM Group 2000, pp. 24-31, e *passim*.

*storie de la Trinitade*) ristabili la *concordia* tra cielo e terra (*Cv.* IV, V, 4). *Consistorio* e *concordia*: si rifletta su questi termini, coi quali viene a politicizzarsi anche la più alta teologia.

E arrivo al dunque. Il XVII dell'*Inferno* dispiega la sua centralità tutta autobiografica nell'accezione politico-consiliare, e perciò stesso mariana per eccellenza, fin dalla prima terzina. Lo attesta un dato assolutamente indicativo nella sua unicità. Solo il nostro canto, in tutta la *Commedia*, comincia con *Ecco*:

«Ecco la fiera con la coda aguzza,  
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi;  
ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!»

Di questo lemma la critica non ha mancato di sottolineare la provenienza biblica; ma non s'è accorta, ch'io sappia, o non ha dato peso a tale privilegio d'impiego, e si è lasciata sfuggire la sua rilevanza: esso implica forzosamente la Madonna. Lo dimostrano fatti diegetici inequivocabili: che un poco – a conoscere la logica intratestuale dominante nella *Commedia* – dovevamo aspettarci. Maria, infatti, interviene tutte le volte che il cammino nell'Aldilà presenta un "passaggio" a rischio. E in proposito noteremo che il "passare", in questo canto a verso 2 (e nel senso proprio, non di "traforare"), è continuo nel sistema tematico riguardante il "viaggio": all'Acheronte (*Inf.* III, 92 e 117), allo Stige (*Inf.* VII, 21), al Flegetonte (*Inf.* XII, 139), alla zona dei Traditori (*Inf.* XXXII, 19), ad ogni svolta itinerale che oppone difficoltà da superare; e il lemma "ecco" – lo stesso del Vangelo di Luca (II, 48) manifestante la virtù contraria all'ira, la mansuetudine, e perciò appunto traslato in *Purg.* XV, 91 – fa più volte da segnale della presenza tutelare della Madre, tempestivo come il poeta lo convoca quando c'è parola di adiutori o di forze impiedienti. Si va dall'*ecco* di *Inf.* I, 31, prima ricorrenza nel Poema, che riguarda l'impedimento delle tre fiere, al successivo *ecco* di *Inf.* III, 8, che annunzia l'ostacolo di *Caron dimonio*<sup>4</sup> (a cui non senza previsione strutturale fa da contrario un altro nocchiero, l'*Angel di Dio*, proposto con triplice "ecco" in *Purg.* II, 13, 29, 119), agli "ecco" appena citati che allertano il pellegrino per l'avvento di Gerione, il mostro più pericoloso, per via della sua colleganza con Lucifero. La quale, non sfugga, è stabilita mediante un'altra peculiarità statistica: solo per Gerione e per Lucifero lo *Ecco* ricorre due volte di seguito. Così, infatti, a *Inf.* XXXIV, 19-21:

---

<sup>4</sup> Cfr. AVERSANO, *Dante sconosciuto: Caron dimonio tra pregiudizi e luoghi comuni*, «L'areopago letterario», XXV, 2009, pp. 9-11.

«Ecco Dite, dicendo, ed ecco il loco  
ove convien che di fortezza t'armi».

E così il gioco dei contatti e delle corrispondenze è ribadito ed esteso: per il di più che è comportato dal sostantivo *fortezza*, e per il tema che esso veicola. Anche questa volta è preferibile procedere in modo schematico: 1) qui, davanti a Lucifero, Virgilio ingiunge al suo discepolo di "armarsi": non può trattarsi di un generico coraggio, che sarebbe fin banale; dobbiamo pensare a qualcosa di più specifico, di natura anche etica; 2) la stessa cosa capita al cospetto di Gerione: «'Or sie *forte* e ardito'» (*Inf.* XVII, 81); 3) in nessun altro capitolo del Poema si registra per ben tre volte il "forte" come aggettivo; 4) *forti* nell'*Inferno* ricorre solo qui, nel senso malo, e per designare Gerione (v. 42); 5) è perciò d'obbligo cogliere la presenza, ora che siamo nella zona centrale della Cantica, della *Fortezza* in quanto virtù cardinale.

A questo punto il critico coscienzioso non potrà esimersi da un accertamento: come si motivi la costituzione d'un tale intratesto imperniato sulla *Fortezza*. Noi troviamo che non può esserci altra risposta, dopo quanto s'è fin qui dedotto, che la seguente: c'entra di nuovo la Madonna, e con lei la stirpe dei "beniamini"; e perciò stesso c'entra Dante in quel che appartiene a questo novero di eletti ed è uomo di buon Consiglio. Per essere brevi, porremo subito un'altra equazione: nella *Commedia* *fortezza-franchezza-ardimento* equivalgono – in sintesi, come dire, sublimata – a un'altra parola che vedo poco attesa, ma che per la crucialità dei luoghi dove ricorre esige un intervento chiarificatore, elusa o maltrattata come la troviamo nella generalità dei Commenti. Alludo al sostantivo "baldezza" (con l'aggettivo "baldo"). Ma andiamoci muovendo dai primi termini dell'equazione. La triade appena evinta della *Fortezza* indica requisiti che Virgilio postula come irrinunciabili affinché siano vinte le resistenze degli avversari demoniaci e le asperità dei luoghi ultraterreni, e che perciò agli eletti vengono richiesti e pretesi senza deroghe. Dante è avvertito di doverli ritrovare; e dovrà anche esercitarli per tutto il suo *fatale andare*, fino alla visione del Padre. A sostenerne la luce, non passi inosservato, egli deve farsi «più *ardito*» (*Par.* XXXIII, 79-81). E questo grazie a Maria, che lo soccorre in quanto è foglia del suo albero, dei beniamini-benedetti. Si deve risalire a *Inf.* II, 123-125 («perché *ardire* e *franchezza* non hai / poscia che tai tre donne *benedette* / curan di te ne la corte del cielo...»), e a *Inf.* II, 13-132 («e tanto *buono ardire* al cor mi corse, / ch'io cominciai come persona *franca*...»), tornare alla citata "fortezza" di questo canto, procedere fino a *Inf.* XXIV, 60, zona, si badi, degli Ipocriti («e disse: 'Va, ch'i' son *forte ed ardito*'»), per giungere

a quella, pure detta, che è richiesta per il superamento di Lucifero, e poi alla forza dell'animo che il pellegrino ha maturato, se può dichiararsi *ben tetragono ai colpi di ventura* (Par. XVII, 24). Di qui, dopo questa escursione, il salto qualitativo: alla prima "baldezza" che è affacciata a Par. XV, 67 («la voce tua sicura, *balda* e lieta»), e a quella di Par. XVI, 17 («'Voi siete il padre mio; / voi mi date a parlar tutta *baldezza*'»). Essa emerge come una sorta di coronamento della Fortezza, in quanto è "totale" e solleva il pellegrino al di sopra di se stesso: «'Voi mi levate sì, ch'ì son più ch'io'» (Par. XVI, 18). Allora di questa immissione della baldezza nei canti di Cacciaguida, legata alla tematica del "sangue" recente e lontana, non sarà da meravigliarsi: così come della nomina-zione di Maria protettrice del parto della madre del trisavolo, donde con più evidenza egli esce inserito nella lista dei beniamini: «'Maria mi diè, chiamata in alte grida'» (Par. XV, 33). Segmento mariano, questo, che non ci vuole molta fatica a congiungere con quello della *benedetta* che s'incinse nel poeta e che è garante della sua *alma*: definita *sdegnosa*, vale a dire proprio come l'hanno tutti gli uomini di Consiglio iscritti nel Poema<sup>5</sup>.

Ma la baldezza, che finora allo spoglio è apparsa allogata solo nei canti di Cacciaguida, si fa schedare conclusivamente a Par. XXXII, 109, in un territorio che di più prossimi alla Vergine non ce n'è: al sommo dell'Empireo, là dove la bella creatura dell'Annunciazione, Gabriele, canta l'*Ave Maria*. Dante chiede a Bernardo, l'ultima sua guida: «...qual è quell'Angel, che con tanto gioco / guarda ne li occhi la nostra regina, / innamorato sì che par di foco?». E Bernardo, nel rispondergli, comincia proprio con questa parola, che allora non può non essere considerata dimostrativa: «*Baldezza* e leggiadria...». Essa porta a riconoscere un posto nella genealogia della Madonna anche al più leggiadro dei Serafini, scelto da Dio per recarle l'annuncio della verginità feconda: perché la *baldezza*, e non altra virtù, Dante pone come distintivo maggiore della *femmina* destinata ad essere *camera del Figliuolo di Dio*. Il passo che la enuncia va riportato senza tagli, denso com'è anche di altri materiali pertinenti:

Volendo la inmisurabile bontà divina l'umana creatura a sé riconformare, che per lo peccato de la prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu, in quello altissimo e congiuntissimo consistorio de la Trinitade, che 'l figliuolo di Dio in terra discendesse a fare questa concordia. E però che, ne la sua venuta, lo mondo (non solamente lo cielo,

5 Cfr. AVERSANO, *Brunetto Latini sbrigativo? Macché*, in «Agire», 18 luglio 2004, p. 8.

ma la terra) convenia essere in ottima disposizione – e la ottima disposizione de la terra si ha quando ella è monarchia, cioè tutta ad un principe, come detto è di sopra –, ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella cittade che ciò dovea compiere, cioè la gloriosa Roma. E però che anche l'albergo, dove il celestiale rege intrare dovea, convenia essere mondissimo e purissimo, ordinata fu una progenie santissima, de la quale, dopo molti meriti, nascesse una femmina ottima di tutte l'altre, la quale fosse camera del Figliuolo di Dio: e questa progenie è quella di David dal qual nascette la *baldezza* e l'onore de l'umana generazione, cioè Maria. E però è scritto in Isaia: «Nascerà virga de la radice di Iesse, e fiore de la sua radice salirà»; e Iesse fu padre del sopradetto David. E tutto questo fu in un temporale che David nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine de la cittade romana, si come testimoniano le scritture. Per che assai è manifesto la divina elezione del romano imperio per lo nascimento de la santa cittade, che fu contemporaneo a la radice de la progenie di Maria.

(Cv. IV, V, 3-7)

Ed è tempo di dire che il filo mariano ci porta ad un altro elemento affermativo della centralità di Dante consigliere, nel rapporto antitetico con Gerione da cui la presente lettura ha preso inizio. Per renderlo anche più manifesto l'Autore ci consegna un sintagma con evidenza mirato, che al controllo risulta essere un *apax* sia nel canto, sia nella fonte da cui proviene, la Bibbia. Mi riferisco al *fera pessima* che qualifica la bestia mostruosa al v. 23. Esso trova facilmente posto nella memoria di chi aderisce con passione alle pagine del *Genesi* in cui è raccontata la "storia" di Giuseppe figlio di Giacobbe, anche perché il sintagma vi è detto e ripetuto: «*fera pessima* devoravit eum» (*Gen.* XXXVII, 20); «*fera pessima* comedit eum» (*Gen.* XXXVII, 33). Giuseppe – dicono i suoi fratelli, mentendo – è stato divorato dalla peggiore delle fiere. Per comprendere il calco dantesco, che sarebbe ingeneroso ritenere fortuito, è sufficiente vedere come negli scritti dei Padri e dei Dottori, e nella letteratura civile del Medioevo, il biblico Giuseppe – affezionatissimo, ognuno lo ricorda, al minore e più innocente dei suoi fratelli, Beniamino – assurga ben presto a prototipo del buon ministro, per la saggezza dei suoi molti consigli in terra d'Egitto: in una, per il suo "fare" volto sempre al benessere e alla pace tra le genti. Si può andare, per un es., al *De regimine principum* di san Tommaso (IV, XIII), o anche al *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli, il quale fa dire a un antisvevo politicamente impegnato, l'Arcivescovo di Salerno:

«Joseph nunc vobis *pacifer* alter ero» (v. 1158)<sup>6</sup>. Diventa facile e doverosa, allora, l'assimilazione di Dante personaggio – “beniamino” chiamato alla prova della ferinità pessima di Gerione – al Giuseppe del *Genesi*. Dante buon consigliere come Giuseppe: un *alter Ioseph* pacificatore. E sul pericolo di vita che comporta la vista di Gerione e il volo sulla sua groppa non dovrebbero sorgere dubbi, anche se il tema non sempre o non precisamente è enucleato dai lettori del canto. Viene posta in gioco, occorre sottolinearlo, la “salvezza” del viaggiatore, che sta lì lì per perdere la Fortezza ed essere vinto dalla *paura* (*Inf.* XVII, 85-88 e 106); non – si badi – il salvifico *timor Dei*, che genera la conversione, la compunzione del cuore (*Inf.* I, 15), ma la *paura mala*, quella che conduce allo stadio della coscienza più prossimo alla *morte*: la disperazione. È l'effetto che produce la terza fiera, la lupa (*Inf.* I, 54), perciò definita la *bestia senza pace*. Ne fanno avvertenza, del resto, le parole definitive di Virgilio, inequivocabili: «Ricordati, ricordati... e se io / sopresso Gerion ti guidai *salvo*...» (*Purg.* XXVII, 22-23).

Ma debbo accelerare: e vado all'esame del XVII dell'*Inferno* nello specifico dell'usura, con un'idea che – oso dire, e m'avvio a dimostrarlo – lo discopre come il canto che l'Autore ha pensato e reso in termini sì di conclusione, ma anche di ricapitolazione di quanto in materia ha già esposto, a cominciare dal primo ordinamento della Violenza, che risale – vedremo – all'ingresso nella città di Dite. Ho accennato in premessa a pregiudizi che ostacolano la corretta intelligenza del testo. E tra i più incredibili va censito quello che riguarda la disposizione dantesca verso la pratica dell'usura. L'argomento è da tutti riconosciuto di quelli “difficili”, ma poi – cosa strana – non lo si reputa degno di speciali riguardi e fatiche critiche: tant'è che la bibliografia di merito ancora non va oltre un modesto numero di interventi, e certo non compete con quelle strabocchevoli che si vedono per tante zone del Poema. Duole, tra l'altro, che finanche i suoi lettori più avveduti non abbiano questa volta né compreso né apprezzato l'intelletto e il cuore di Dante. Tra le idee inaccoglibili che tuttora circolano, due sono particolarmente inesatte, ed offendono l'uomo, il cittadino e l'intellettuale, oltre che il poeta: che gli Usurai abbiano ricevuto nella *Commedia* ben poca udienza, uno spazio irrisorio rispetto alla gravità del fenomeno; e che l'Autore, per giunta, non versi una lacrima sui danni che l'usura provoca<sup>7</sup>. Ma la ricerca, se fatta con pazienza, porta

6 Cfr. AVERSANO, *Pietro da Eboli: un maestro, anche per Dante*, in AA. VV., *Eboli. Palcoscenico pedagogico e voce didattica*, a cura di Anna Rita Carrafiello e Vincenzo Di Gerardo, Eboli, I Circolo Didattico 2005, pp. 23-88.

7 Così in GIORGIO PADOAN, *Il canto XVII dell'«Inferno»*, in *Lectura Dantis Neapolitana*, I, Napoli, Loffredo 1986, p. 286.

a risultati che consentono di affermare, invece, il contrario: mai poeta, filosofo, credente ha visto con altrettale chiarezza e sentito con maggior dolore le conseguenze dell'usura su ogni forma dell'umano consorzio, dalla famiglia, alla città e via via fino alle organizzazioni statali più grandi: col che viene ad essere implicata, insieme all'etica, la politica *tout court*.

Sulla prima lagnanza – un insufficiente impegno “quantitativo” nella trattazione dell'usura (si è finanche supposto che Dante l'abbia “rimossa”) – la realtà delle cose viene presto a galla quando si rivedano i computi che di solito vengono eseguiti, e si guardi meglio alla letteralità dei canti che l'Autore dedica alla Violenza: entro il cui ambito – premettiamolo – l'usura vuol essere in prima istanza ricondotta.

Si afferma a torto da molti che Dante, dopo l'esposizione del tema nell'XI dell'*Inferno*, non ne parli più, e se ne ricordi poi solo nel canto XVII; e che l'episodio debba ritenersi secondario, e come una “parentesi” nel racconto del viaggio oltremondano, peraltro «inattesa»<sup>8</sup>: un «intermezzo» dell'episodio di Gerione<sup>9</sup>. Ma da uno spoglio più attento si deduce una situazione molto diversa, che è così riferibile:

1) introducendo l'usura nel canto XI, l'Autore non si limita ai versi 28-33 (in cui la discrimina tra le forme generali della Violenza punita nel sesto e nel settimo cerchio)<sup>10</sup> e ai versi 46-51 (dove la sistema in quelle particolari del terzo girone);

2) egli rende l'usura anche oggetto di una spiegazione che Dante personaggio chiede al suo maestro (vv. 91-96);

3) tale domanda non solo è avanzata nella parte finale del canto (che insieme all'inizio, si sa, ne costituisce la sede più rimarchevole), ma è anche l'unica davvero specifica che l'Autore seleziona riguardo a tutte le colpe dell'*Inferno*;

4) la risposta di Virgilio – il quale chiarisce e illustra la natura e i confini dell'usura alla luce della più alta speculazione antica e cristiana (Aristotele e il *Genesi*) – occupa ben cinque terzine (vv. 97-111): spazio tanto più ragguardevole ove si consideri che questo è il canto dell'intera mappa dell'*Inferno*, ed anche il più breve del Poema (di soli 115 versi); e che stanno a parte i 15 versi iniziali, di “cappello”.

5) la rappresentazione dell'usura comincia nel canto XIV, e si protrae per 39 versi (vv. 4-42), nei quali l'Autore comunica il luogo e il modo

<sup>8</sup> Ivi, p. 290: «la parentesi dell'incontro con gli usurai, tra l'arrivo di Gerione e il salire dei due poeti sulla sua groppa, viene a inserirsi del tutto inattesa».

<sup>9</sup> Cfr. PAOLO SOLDATI, *Il canto XVII dell'«Inferno»*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier 1961, p. 8.

<sup>10</sup> Che la violenza nell'*Inferno* cominci non dal settimo, ma dal sesto cerchio, dove sono gli Eretici, cfr. *ultra*, è sostenuto in AVERSANO, *Dante cristiano*, cit., pp. 82-83.



della pena in ciò che spartisce con le altre violenze condannate nel terzo girone del settimo cerchio: «Supin giacea in terra alcuna gente, / alcuna si sedea tutta raccolta, / e altra andava continuamente» (vv. 21-24);

6) dell'usura Dante riparla nel canto XVI, e in modo altrettanto diretto. La notazione topografica contenuta nella prima terzina, infatti (*Già era in loco ove s'udia il rimbombo...*), abbozza subito lo sfondo più proprio dell'episodio degli Usurai qual è nel canto successivo: ne diremo tra poco con decisione, anche se della cosa non si trova cenno nei commenti e nelle *lecturae*;

7) tale notazione è ripresa a *Inf.* XVI, 91 e svolta per altre cinque terzine (vv. 91-105). Esse hanno suscitato un generale malcontento nei lettori, i quali ancora non sanno spiegarsi perché l'Autore descriva un luogo infernale con tanta copia di elementi geografici; le stesse "difese" – quella del Marti, per es.<sup>11</sup> – appaiono tutt'altro che efficaci, perché non ci si è accorti del legame che il poeta stabilisce tra il paesaggio fisico della pena e quello etico-politico dell'usura, e dell'implicazione diretta e forte del contrappasso;

8) la scena che immediatamente segue (*Inf.* XVI, 106-114), quella "misteriosa" della *corda* e del suo lancio nell'alto *burrato*, fa parte integrante del discorso che l'Autore conduce sull'Usura;

9) nel canto XVII è realizzata una raffigurazione degli Usurai che va per una sequenza di ben sedici terzine (vv. 31-78).

Ora, tirando le somme, dobbiamo constatare che Dante nell'*Inferno* ha previsto, per l'usura, un tempo narrativo tutt'altro che trascurabile (ne discorre complessivamente per 147 versi), e – che più vale – per un numero di canti davvero insolito: oltre all'XI, anche il XIV, il XVI e il XVII; e si mostrerà di qui a poco come anche nei canti XII, XIII e XV i riferimenti all'usura non manchino, e che è possibile affiancarne anche altri a quelli appena censiti. Aggiungasi che sul tasto dell'usura Dante batte, e non debolmente, almeno in altri due luoghi della *Commedia*, che chiamano in causa personaggi dei più autorevoli, san Benedetto e san Pietro: rispettivamente a *Par.* XXVII, 58-60, e a *Par.* XXII, 76-81. In quest'ultimo caso il vocabolo *usura* riemerge per la seconda e ultima volta, e dunque col peso indiziale che hanno gli *apax* nella *Cantica*; il che fa pensare a un sasso tirato verso il geografico «San Benedetto / de l'Alpe» di *Inf.* XVI, 100: terra di Usurai, questa che l'Acquacheta attraversa?

Ma conviene allegare soprattutto una coincidenza che è di non poco momento, e che da sola varrebbe a smentire la taccia di scarso

11 Cfr. MARIO MARTI, *Studi su Dante*, Galatina, Congedo Editore 1984, pp. 72-73.

interesse da parte di Dante per la piaga dell'usura: è un sintomo non leggero che la rappresentazione più ampia degli Usurai – incontro coi personaggi, loro aspetto, dislocazione, parole e gesti – ricorra proprio nel nostro canto, e si giovi del detto privilegio della sua centralità nell'*Inferno*. Che poi tale rappresentazione impegni – lo abbiamo visto – anche il canto XVI, è un fatto che riveste uguale potenza di segnalazione, perché dà modo di cogliere un'altra peculiarità programmata. C'è, nelle innegabili concordanze che abbiamo evidenziato coi capitoli mediani delle altre due Cantiche, l'identità della materia in essi posta in versi: il crollo di Firenze, e del mondo, per la perdita d'ogni virtù, e soprattutto della Giustizia, a causa della divinizzazione del denaro, e per l'uso "violento" che ne fanno le nuove classi sociali: inconciliabile con ogni convivenza che voglia essere pacifica, e improntata a pudicizia e sobrietà (*Par.* XV, 97-99).

Ho congetturato che attinenze con l'usura siano reperibili anche in contesti ai quali l'argomento parrebbe al primo sguardo del tutto estraneo: nelle pitture dei Violenti contro il prossimo (canto XII), contro se stessi (canto XIII), e contro natura (canto XV); e che sarebbe coperto, allora, tutto l'arco dei canti che va dall'XI al XVII, illustrativi del settimo cerchio. Ma non basta: l'usura potrebbe entrare anche nel sesto, quello dove si sconta l'Eresia. Quest'ultima infatti – come ho dimostrato altra volta<sup>12</sup> – costituisce la prima forma della Violenza, quella contro la divina Scrittura. Avremmo, così, una *suite* di ben otto canti, dal X al XVII, tutta all'insegna della Violenza: e l'usura, in quanto ne è parte, verrebbe a situarsi a capo di tale serie, per scattare infine al suo apice, come ultimo anello della catena, a un margine condiviso con la Frode; e s'è accennato, ma riprenderemo il discorso, alla sua marca "usuraia". Un'ipotesi interpretativa di tale complessità e portata troverebbe legittimazione e sarebbe fin doverosa quando si giungesse a determinare un *leitmotiv* attraversante l'intero corpo della Violenza, e a individuare il tracciato d'una *querelle* prevista fin dallo schizzo iniziale del Poema. Si può muovere da un elemento già acquisito. Al mezzo della *Commedia* – che, ricordiamolo ancora, cade tra il XVI e il XVII del *Purgatorio* – Dante autore ha calato una terna di temi-chiave che gli appaiono intimamente connessi, e che si rivelano come quelli su cui poggia tutta l'impalcatura etico-filosofica e teologica della sua opera: la Giustizia, il Consiglio e il Ben fare, la Pace.

Non ripeterò le cose che ho già molto sostenuto<sup>13</sup>. Solo inviterei a considerare un fatto non secondario: all'usura era dedita in ispecie la

---

<sup>12</sup> Cfr. la nota 10.

<sup>13</sup> A cominciare dalla fine degli anni Ottanta; cfr. AVERSANO, *La quinta ruota. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Tirrenia Stampatori 1988.

*gente nuova*, quella che, venuta dal contado, e arricchitasi coi facili guadagni, aveva distrutto l'intero codice dei valori della Firenze d'una volta, generato il culto del denaro e alla Giustizia sostituito il suo contrario (*Purg.* XIX, 118-123), la Cupidigia e la Superbia. A praticarla senza scrupoli i neoricchi ponevano *li 'ngegni*, incuranti degli editti e delle prediche che la dichiaravano massimamente offensiva del "ben fare", del lavoro umano qual è prescritto nel Libro di Dio: l'*arte* di cui Virgilio disquisisce a *Inf.* XI, 109-111. Dante sa bene degli effetti che un tale crimine produce: colui che non conta sul proprio lavoro, non si affida *manibus suis*, ma disprezza l'arte e «in altro pon la spene» (*Inf.* XI, 111), contribuisce – è il fatto-chiave che occorre sottolineare – non alla fondazione, ma alla distruzione della *civitas* e del suo vivere in pace. Ed è bello constatare come tali concetti e vocaboli provengano dal terreno sacro, e siano gli stessi che il Sapiente (*Eccli.* XXXVIII, 35 sgg.) impiega per i buoni lavoratori: «Omnes hi in manibus suis speraverunt, et unusquisque in arte sua sapiens est. Sine his omnibus non aedificatur civitas». L'omologia piena del tema e dei contenuti, e l'incrocio dello «in altro pon la spene» con lo «in manibus suis speraverunt», mi sembra che non lascino àdito – anche in considerazione degli altri prelievi che l'Autore ha effettuato dallo stesso capitolo biblico – a che s'invochi la coincidenza involontaria. Vediamo qui più che mai contrapposti, allora, i due piani, *in prospero* e *in malo*, del "fare" e dell'uso dello "ingegno", che sempre nella *Commedia* si fronteggiano, talora conviventi in uno stesso personaggio. Farinata degli Uberti di sicuro "fece bene" nel difendere Firenze a *viso aperto*; ma procurò anche molto danno alla sua patria: non comprese la necessità della pace e della concordia interna, e operò lacerazioni, in quanto eretico, nella stessa famiglia cattolica; lo indica anche una parola che egli pronunzia appena si leva dal sepolcro infuocato: *molesto* (*Inf.* X, 27). Nella *Commedia* la "molestia" equivale, in tutti i suoi impieghi – come altra volta ho fatto constatare – a semina di discordie, a fratture e divisioni irreparabili. E non meglio Farinata si dispose nei confronti di Dio, negando la sopravvivenza dell'anima. Egli, in definitiva, non fu un giusto, e impiegò l'ingegno a mo' degli esseri ferini: «Dico che intra tutte le bestialitati quella è stoltissima, vilissima e dannosissima, chi crede dopo questa vita non essere altra vita» (*Conv.* II, VIII, 8). Ma su tutto bisogna ricordare – per il collegamento istituibile tra gli Eretici (allogati nella prima *parte* del sesto cerchio) e gli Usurai (che stanno all'altro capo della Violenza, all'orlo estremo del settimo cerchio) – che i Padri non di rado accomunano queste due categorie di reprobri individuandoli, in soprasenso, nella *perdix* del profeta (*Ierem.* XVII, 11), la quale ruba le uova all'altra pernice; figura di chi si arricchisce,

ma in modo disonesto. Si veda almeno P. Cantore, *PL CCV* 133:

Clamat perdix, fovit, quod non peperit fecit divitias, et non in iudicio [...]. Perdix avis immunda, per quam *sicut haereticus, ita feneratar accipi potest*, qui congregat divitias alienas.

Da parte loro i violenti contro le persone fisiche e i beni altrui – siamo passati al canto XII – furono bestiali al tutto: uccisero i propri simili, straziarono le comunità, “operarono” con spirito di guerra e di discordia, sempre cedendo all’ira: nemica precipua della giustizia, ripetiamolo, come Bibbia insegna (*Iac. I*, 20).

Ma Dante con gesto deciso pone in questa *fossa* – dove scorre il Flegetonte, il fiume di sangue: e si comprende meglio perché del suo *rossore* egli dice di aver “raccapriccio” ancora mentre compone (*Inf. XIV*, 78) – con palese intento di specularità, uno dei prototipi del “ben fare”, dell’agire con ingegno retto da virtù: il centauro Chirone. E qui giunge a conforto del nostro percorso interpretativo un altro dato singolare, quanto la risoluzione stessa di elevare il maestro di Achille alla signoria del primo girone: non c’è personaggio della *Commedia* del quale si riscontri, come per lui, un numero di nominazioni così alto nello stesso canto, quattro in poco più di trenta versi (*Inf. XII*, 65, 71, 77, 97); cui seguirà quella parimenti emblematica di *Purg. IX*, 37. Il dato tanto più risalta quando lo si rapporti all’assenza totale di anagrafe per gli Usurai, riconoscibili appena per gli ammicchi ai colori di famiglia. È palese che l’Autore ha raccolto l’eco suasoria della tradizione classica e medievale che faceva di Chirone il solo centauro rispettabile, e per conto suo ha guardato sì allo «*iustum senem*» ovidiano (*Fast. V*, 384), ma soprattutto a Stazio: il dolce poeta che – dico da tempo – è stato scelto e anteposto ad ogni altro savio antico, come guida per l’ultimo tragitto purgatoriale, perché deplorò gli odi tebani e la fraudolenza dei consigli (segnatamente quella di Ulisse, nell’*Achilleide*) e cantò gli affetti domestici e la pace. In questa luce Dante lo vede e lo interpreta; e perciò lo porta sulla scena della *Commedia* paragonandolo a Gesù, e ponendogli sulle labbra il saluto cristiano della pace (*Purg. XXI*, 7-13).

L’operare legato alla giustizia torna nel canto successivo, nei gemiti del suicida Pier della Vigna. Fu anch’egli un *giusto*, volto al “ben fare” (*Inf. XIII*, 73-75), che l’invidia dei cortigiani – la stessa dei Fiorentini verso il poeta (*Inf. XV*, 64) – rese ingiusto: «ingiusto fece me contra me *giusto*» (*Inf. XIII*, 72). E il suo ruolo, si badi, fu di consigliere: come Chirone, e Farinata, e Guido Guerra, Iacopo Rusticucci, Arrigo, il Mosca, Ciaccio, e tutti gli altri sopra menzionati; e come Dante –ripetia-

molo – in Firenze e nelle corti dove trovò riparo. È nell'esilio, aggiungiamo, che egli riscopre, al tempo stesso che concepisce il Poema, la dimensione sacra di questo *glorioso officio*, il concetto che ne predicano non i libellisti curiali o le pecore bianche della teologia tonsurata, ma gli Scrittori di Dio (*Esth.* I, 12-13; *Conv.* IV, VI, 19-20).

Anche la "violenza" di Capaneo (e siamo al canto XIV), che grida avverso Dio, si colora – Stazio di nuovo istigante – della rabbia irrazionale volta contro gli uomini, della passione politica che si fa odio e genera discordia e guerre fratricide: egli fu, ricorda Virgilio, «l'un d'i sette regi / ch'assiser Tebe» (*Inf.* XIV, 68-69). E così giunge perfettamente in chiave, dalla visuale che abbiamo scelto, anche la sequenza del veglio di Creta (troppe volte considerata solo come un ampio e autonomo inciso): storia di *guasto* dell'umanità dopo l'evo di Saturno, di cui la decadenza fiorentina e italiana, dovuta al non governo, è il simile, il ripetersi storico che i Libri sacri prevedono; al modo di quella del mondo intero di cui parla Marco Lombardo. Di lui la prima cosa che ci viene detta è che amò *quel valore*, la Giustizia (*Purg.* XVI, 46 sgg.), a cui più nessuno tende. Ed è superfluo indurre il coinvolgimento accorato del XV dell'*Inferno*, dove per bocca di ser Brunetto hanno onoranza il "ben fare", e la "benignità" del poeta.

La comparsa, da ultimo, di Gerione s'impianta in questa trama logica dell'operare: egli è paragonato al *bivero* che «s'assetta a far sua guerra» (*Inf.* XVII, 23); è la violenza come azione dell'uomo contro l'uomo in cui pure si esplica l'ira bestiale (*Inf.* XVII, 131-132), ma adesso anche soccorsa dalla frode: alla cui ombra gli usurai "fanno loro arte"; e Gerione assurge quasi a prototipo degli operatori iniqui, la cui lista nel Poema merita di essere allungata.

Ci si apre, adesso, per quanto è venuto a giorno sul "fare" nei due cerchi della Violenza, una migliore vista e possibilità d'intelligenza del quadro terminale dell'Usura (*Inf.* XVII, 31-78). Si ammetterà che non senza pianificazione l'Autore avvia l'episodio con l'impiego immediato del verbo "fare" («e diece passi *femmo* in su lo stremo»), e chiama poi *mena*, cioè "maneggio", il comportamento degli Usurai (v. 39); e che a studio poi induce le parti del corpo disposte al "fare", le *mani* (v. 47): «di qua, di là soccorrien con le *mani* / quando a' vapori e quando al caldo suolo...». Abbiamo già saputo, a *Inf.* XIV, 40-41, della «tresca / de le misere *mani*», riferita ai Bestemmiatori e ai Sodomit, ma anche agli Usurai: altro segno che accomuna tutti i Violenti. Ma ivi quelle mani sono colte unicamente nel gesto di scuotere «da sé l'arsura fresca» (v. 42). Qui viene inserito un dettaglio nuovo: gli Usurai impiegano le mani a difendersi non solo dai *vapori*, ma anche dal *caldo suolo*. Ciò comporta, mi sembra, che questi dannati, posti

come sono a “sedere” in terra, si avvalgano delle mani non solo per “arrostarsi”, ma anche per calcare sul suolo il fuoco che piove dall’alto: “oro” ben diverso qui pigiano eternamente le loro palme. Questo si può dedurre, peraltro, da *Inf.* XIV, 34-39: sia per quello *scalpitar lo suolo* che Alessandro comandò, a spegnere le *dilatate falde*, sia per l’accendersi della rena *com’esca / sotto focile*. Il paragone riguarda gli Usurai più che gli altri Violenti del girone; lo si deduce anche dall’impiego d’un vocabolo, *esca*, che è di quelli tecnici dell’usura biblico-patrologica, attinto a *Deut.* XXIII, 19: «Non exiges a fratre tuo *usuram pecuniae, et usuram escarum*»; cui Ambrogio: «et *esca usura est*» (*PL* XIV, 607). Avvalora inoltre questa glossa il cenno ai “piedi” nel raffronto coi cani che «or col ceffo, or col piè» (v. 50) si difendono da pulci, mosche e tafani. In questo vanno scorte due indicazioni: gli Usurai nella riscossione del denaro non ebbero mani, ma zampe (Gerione ha soltanto due *branche*); e non diedero passo, non “camminarono” come tocca ad ogni uomo per procurarsi di che vivere, perché scelsero di sfruttare la fatica altrui. E forse è anche da sospettare un ammicco a quanto di speculativo s’era insinuato nelle stesse *Arti fiorentine*.

Per questi canali, sulla linea tematica del “fare”, la condotta degli Usurai viene ad essere congiunta a quella degli altri peccatori di Violenza, e a rivelarsi come la più grave: ragion per cui l’Autore li colloca *all’ultima posta* del settimo cerchio. Così disponendoli, al sommo di *Malebolge*, dov’è la Fraudolenza, egli ha inteso dire che quest’ultima non è che confini, come è invalso dire, ma si congiunge coi traffici usurai. Si tratta di un altro motivo preso dalle esposizioni patristiche, ancorato al testo biblico (cfr. almeno Ambrogio, *PL* XVI, 843). Esso circola già nei primi Commenti, per es. in Benvenuto da Imola, che addita concretamente gli Usurai come frodatori in quel che negano «tempus, numerum, pacta, instrumenta, scripturam, et ita de multis»: per cui, egli deduce, Dante «bene posuit eos in extremitate arenae propinquos Gerioni, quia participant de utraque culpa». E do notizia che di recente è apparso un articolo di Veselovskij, il quale un secolo e mezzo fa ripropose il binomio usura-frode, osservando – tra le altre – che nelle Decretali l’usura è accomunata, oltre che al brigantaggio e al latrocinio, anche al *crimen falsi*<sup>14</sup>.

E conviene non dismettere, seguitando, la ricerca “intertestuale”, anche perché è certo che l’Autore nulla riferisce dei peccatori d’*Inferno* – ritratto fisico e psicologico, colpa, luoghi della pena, contrappasso, ecc. – che non sia offerto e garantito dal Vecchio e dal Nuovo Testa-

14 Cfr. RENZO RABBONI, *Un articolo di A.N. Veselovskij*, «Lettere Italiane», LX, 2008, pp. 502-509.

mento<sup>15</sup>. Si potrà ripartire dal cenno ai “piedi” (che a Gerione mancano: finisce in serpente-scorpione) e all’umano “operare”. Dante in proposito si regola – ne abbiamo avuto poco fa un saggio – secondo le prescrizioni dell’*Ecclesiastico*, aderendo a quel capitolo che predica la “religione” dell’arte; essa è additata nel lavoro del *figulus* che con le “mani” trasforma l’argilla, e coi piedi la schiaccia, e del *faber* che usa il tempo della giornata a piegare il ferro; egli adopera il *malleus* (*Eccli.* XXXVIII, 29 sgg.): un vocabolo, quest’ultimo, che ben può aver suggerito il “martello” di *Inf.* XI, 90, impugnato da *Colui che tutto move*, dal Fabbro uno e trino. È la stessa figura che, si noti, l’Autore evoca per i Violenti contro Dio, a *Inf.* XIV, 52 sgg.: il “buon” Vulcano, con la sua fucina in Mongibello. Sicché mani e piedi, che nell’esercizio dell’usura non furono onestamente impiegati, qui all’Inferno per contrappasso si muovono con gesti che richiamano in senso destitutivo quelli degli artieri biblici.

Dal Libro divino è presa notizia – e non poteva essere altrimenti – anche per gli altri aspetti del contrappasso, a cominciare dal sedere a terra (*Inf.* XVII, 35-36, 45, 70; *Inf.* XIV, 23). È di certo richiamato il biblico “stare” degli Usurai, dei *nummularii* che “sedevano” (*Ioan.* II, 14) al banco con *tasca* e *libro*; ma all’Inferno Dante li fa immobili, come suggerisce il Salmista (*Ps.* XIV, 5): «Qui pecuniam suam non dedit ad usuram, et munera super innocentem non accepit. Qui facit hoc, non movebitur in aeternum». E “seduto”, ma di fronte all’incudine e per lavoro lecito, è il *faber* in cui abbiamo scorto, con *Eccli.* XXXVIII, 28-29, uno dei prototipi del “lavoratore”: «faber ferrarius *sedens iuxta incudem*». Un poco anche di qui, dobbiamo credere, possono essere derivati i particolare del “fuoco” che brucia le carni (l’investimento dei corpi, “caldi” di denaro in vita, col men piacevole caldo che piove dall’alto), e dei *vapori* (v. 48), e finanche la “battaglia” che i dannati sostengono con le fiamme, oltre che il guardare fisso alle tasche dov’è il frutto dei traffici usurai (v. 57): «Sic faber ferrarius *sedens iuxta incudem, et considerans opus ferri et vapor ignis uret carnes eius, et in calore fornacis concertatur*».

Ma per la pena del fuoco si deve parlare di poligenesi biblico-patrologica, perché Padri e Dottori, scrivendo degli Usurai, inviano anche ad altri luoghi della Bibbia. Il “fuoco sacro” induce, per es., anche Pietro Cantore (*PL* CCV, 131-133), un *auctor* che Dante mostra più volte di conoscere, e da cui ora più attinge, perché vi trova l’equazione oro-fuoco, il *di qua, di là* (v. 47) della pioggia, se non anche uno spunto per porre gli Usurai in terzo luogo, dopo Bestemmiatori e Sodomiti:

15 AVERSANO, *Un nuovo Dante. Il realismo teologico dell'«Inferno»*, Roma, il Calamaio 1992.

«Comparatur etiam *igni sacro*, hoc est execrabili et inextinguibili [...] *Tertia pena* erit eis in gehenna: quod *aurum bulliens* super ipsos [...] effundetur abundanter; et *ex omni parte*». Per *terza pena*, spiega sempre Cantore, s'intende che le loro ricchezze non arriveranno alla terza generazione. La letteratura antiusuraia dell'età di mezzo si appella anche a *Ezech.* XXII, 21 e 29, e a *Sap.* XVI, 9 sgg., dove il tema della punizione col fuoco si mescola con quello delle piaghe per morsi di locuste, mosche e serpenti. Nell'esegesi cristiana, poi, non era infrequente che si collegasse l'usura con l'ignavia, sulla scorta del racconto evangelico del servo cattivo che sotterra il suo talento: gli Ignavi, si ricordi, nell'*Inferno* dantesco sono aggrediti dalla stessa specie d'insetti, *mosconi e vespe* (*Inf.* III, 65-66). Biblico è pure l'accostamento ai *cani*, vocabolo che sta a capo della serie più nutrita di ricorrenze lessicali animalesche che si rubrichi in tutto il Poema: *cani* (v. 49), *pulci*, *mosche*, *tafani* (v. 51), *leone* (v. 60), *oca* (v. 63), *scrofa* (v. 64), *becchi* (v. 73), *bue* (v. 75). Si veda almeno *Isa.* LVI, 10: «*Speculatores eius caeci omnes, nescierunt universi: canes muti non valentes latrare*». Di qui Dante ha potuto ricevere anche conferma – ne abbiamo accennato – a non dire il nome di alcuno degli Usurai incontrati (certo a spregio, come fa per gli Ignavi, e, s'è visto, per la mala Gualdrada): *nescierunt universi*. Senza dimenticare, ad ogni modo, che si tratta d'un luogo comune della libellistica sull'usura, e che a generarlo è anche il modello principe che tutti seguono, il *De Tobia* di Ambrogio, nel quale è deplorato il vezzo che gli usurai hanno di dire, del debitore reso schiavo, "non lo conosco" (*PL* XIV, 593): frase che, oltre a riattivare il motivo della menzogna, stigmatizza pure la mala coscienza che "non riconosce nell'altro natura d'uomo". L'irradiazione biblica è visibile anche nel gesto di scherno fatto con lo storcere la bocca e trarre fuori la *lingua* (vv. 74-75); essa è cavata da *Isa.* LVII, 4 sgg., un passo che può aver conciliato anche, vedremo tra poco, la dislocazione degli Usurai in prossimità dell'acqua che discende nel *burrato*, e l'antitesi con il giusto che è venuto a visitarli: «*Iustus perit, et non est qui recogitet in corde suo [...] Super quem lusisti? Super quem dilatasti os, et eiecisti linguam?*».

Ed evado infine la promessa di mostrare come il paesaggio fisico dello scoscendimento con cascata e gran *rombo* del Flegetonte, che apre e avvia al termine il canto XVI, interessi in modo diretto ed esclusivo la *gente* usuraia, che sta «propinqua al loco scemo» (*Inf.* XVII, 36), e alla «estrema testa / di quel settimo cerchio» (*Inf.* XVII, 43-44). Questa determinazione locativa sembra realizzare un'indicazione di Isaia: «*In partibus torrentis pars tua*» (LVII, 6). Ma più sarà da citare in proposito il cap. XL di Giobbe spiegato da Gregorio (*PL* LXXVI, 1094 sgg.), dove è reperibile un sito analogo, che nella parte inferiore



accoglie il Leviatano, mostro delle acque certo accostabile a Gerione, anche perché è sensibile all'amo che gli si getta: fonte da cui può essere scaturito un po' dell'immaginario della *corda* e lo spuntare del mostro che farà da elicottero per scendere all'ottavo cerchio. Ugualmente acquisibile l'omologia tra quanto si riscontra a *Inf.* XVI, 103-104 («così giù d'una ripa discoscisa / trovammo risonar quell'acqua tinta») e il rigo precedente nel paragrafo di Isaia ora citato (LVII, 5): «subter eminentes petras». Queste *pietre* sono le stesse, poi, che formano il condominio tra l'usura e la frode, a *Inf.* XVII, 24: «così la fiera pessima si stava / su l'orlo ch'è di *pietra* e 'l sabbion serra». Avremmo conto anche del perché tale notizia venga resa in maniera così marcata, tramite due proposizioni relative. È la strategia cui sempre Dante ricorre quando vuole avvisare che sta marciando per dettatura d'un modello sacro, e che mantiene la stessa cifra allegorica trasmessagli dai Padri: nel caso, la pietra indica la durezza di cuore degli usurai. Si veda per tutti il luogo di Pietro Crisologo (*PL* CII, 468) in cui è menzionata la *civitas perfidiaie* (evocante la dantesca «città di Dite»); essa ha, tra i muri che la circondano, quello di selce delle Usure: «In civitate ergo perfidiaie septa muris, superbiae turribus communita, indurata silicibus usurarum».

Lo stesso può dirsi della prima informazione che l'Autore dà della *gente* rea d'usura: «alcuna si sedea tutta raccolta» (*Inf.* XIV, 23). Il *tutta raccolta*, a volerlo intendere bene nella lettera e nell'allegoria, va abordato con la bussola d'un luogo di Ambrogio, dal quale riceve spiegazione anche il presunto anticipo con cui, a detta della generalità dei dantisti, Gerione arriverebbe: laddove, poiché questa fiera rappresenta l'ottavo e il nono cerchio, l'Autore avrebbe fatto meglio – si dice pure – a farla comparire non prima, ma dopo aver narrato dell'incontro con gli Usurai. La verità è che Gerione arriva al momento giusto, perché, raffigurato con corpo di *serpente*, per metà designa anche l'Usura, così come è ritratta in Ambrogio (*PL* XIV, 604): «Non minus flexuosa quam *serpens*, atque in orbem tota se colligens, ut caput servet». Come si vede, a parte il calco del *serpente* sul *serpens*, la dipendenza del *tutta raccolta* dal *tota se colligens* è intera; e perciò l'atto vorrà indicare un modo di contrarre le membra a salvare il capo e ad offrire un minor bersaglio al fuoco. Infine: considerando che – calati in un luogo la cui conformazione, per quanto è detto a *Inf.* XVII, 66, è di *fossa* – gli Usurai sono come nascosti all'occhio altrui, potremo ritenere non improbabile un'eco del «nascondimento» del *talentum* di *Matth.* XXV, 25: altro passo di menzione corriva nelle pagine medievali sull'usura. I Padri della Chiesa avvertono, in proposito, che l'usura ha molti nascondigli (cfr., ad es., Pietro Cantore, *PL* CCV, 131).

Ma poi l'Autore trasferisce il «rimbombare» del Flegetonte nella

scena d'esito dall'usura, a *Inf.* XVII, 71: l'anonimo padovano dice che i Fiorentini gli *'ntronan li orecchi*. Essi debbono urlare per farsi intendere, stante che l'acqua del fiume di sangue «'n poc'ora avria l'orecchia offesa» (*Inf.* XVI, 105). Appare manifesto che tale offesa è una componente essenziale del castigo comminato agli Usurai, una degna paga per quanti in vita ebbero l'orecchio teso unicamente al tintinnio dei denari, e sordo ad ogni pietà per il prossimo: troppe volte il dato acustico ricorre (*Inf.* XVI, 92-93; XVI, 100; XVI, 104; XVII, 71) perché si possa dubitare che faccia parte del contrappasso antiusuraio. Ed anche di questo tema la provenienza è scritturale. Essa va riconosciuta innanzitutto in *Eccli.* XXXVIII, 30: «*Vox mallei innovat aurem eius*». È qui tracciato il profilo del buon "fabbro", figura opposta all'*usuriere*, perché non dimentica l'avviso di Dio (*Gen.* II, 5 e 15), il quale ha previsto per l'uomo l'*operari* fin dalla Creazione. Ma poi sarà da indurre – come fa Ambrogio (*PL* XIV, 605) – anche *Eccle.* I, 8, con cui Dante ha potuto sintonizzarsi anche per il contrappasso del "vedere", a *Inf.* XVII, 57 («e quindi par che 'l loro occhio si pasca»): «*Non satiabitur oculus, inquit, videndo, et non satiabitur auris auditu: nec fenerator expletur accipiendo, nec affectus eius quotidiano numerandi aeris satiatur auditu*». Punizione della vista e degli orecchi, dunque, che Dante è felice di mettere in versi, con obbedienza piena e convinta alla Bibbia patrologica.

Resta da trovare l'ascendenza degli "oggetti" canonici dell'usuraio: *tasca*, *borsa*, *sacchetto* (*Inf.* XVII, 56, 59 e 64); e bisognerà, naturalmente, ricercare nella Bibbia, con l'aiuto degli scritti patrologici sull'usura, che, come abbiamo visto, è imprescindibile. Essi rinviano a vari passi, ma specie a *Lc.* XII, 33: «*Facite vobis sacculos qui non veterascunt*». I *sacchetti* degli Usurai, con evidenza, sono d'altra stoffa che quella evangelica: immarcescibili non in cielo, bensì all'Inferno. Ma, infine, che avrà poi da spartire con l'usura lo scioglimento e il lancio della *corda*, quali si riscontrano al declinare del canto XVI? Troppe sono le coincidenze rilevabili perché non si pensi anche a debiti da sciogliere; e "dipinto" e seduttivo è Gerione nella pelle del volto e nel corpo come la lonza dalla *pelle dipinta*, coperta di *pel maculato*. Apparenze entrambe di inganno, sia pure per guadagni diversi. Ma andare oltre esula dal mio compito di lettore del canto XVII. Ci si potrà tornare in altra occasione. Solo accennerei al fatto che di una corda vediamo cinta ai fianchi la persona di Dante nell'affresco della Pace realizzato da Ambrogio Lorenzetti; e che in esso tale corda è "tirata a dritta" (come il pittore stesso recita in didascalia) – cioè in una sola direzione, in concordia, senza che alcuno diverga – da ventiquattro Consiglieri marcianti in fila per due. Dante è pressoché in testa al corteo, e più di

tutti guarda con occhi speranzosi al buon Reggente; il quale riceve in consegna la corda per farsi braccio della loro sapienza. È un'iconografia che ha radici nel pensiero politico di Brunetto Latini; e si tolleri che nel congedarmi io scelga di riportare, se non è troppo, il luogo del *Tesoretto* dove essa viene proposta (vv. 170-179, ed. Mazzoni):

Ond'io che so nessuno  
ch'io volesse vedere  
la mia cittade avere  
del tutto a la sua guisa,  
né che fosse in divisa;  
ma tutti per comune  
tirassero una fune  
*di pace e di benfare,*  
ché già non può scampare  
terra rotta di parte.

A sentire questo Brunetto, fa capolino un dubbio, ma forse a torto: si trova nel Rinascimento, e nel dopo, un progetto di "accordo" tra cultura e potere più suggestivo e attuale?

*Italianista, Salerno*



SUZANA GLAVAŠ

## IL VIAGGIO DI DANTE IN CROAZIA TRA REALTÀ E IPOTESI

*Alla memoria di Ivan Lerotić (Dobranje 1941-Zagreb 2009)*

[...] Jer slaveći najvećeg Talijana mi ujedno slavimo velikog borca za slobodu čovjeka, za pobjedu čovječnosti i bratstva među ljudima i narodima, slavimo univerzalnost ljudskih osjećaja u vječnoj poeziji<sup>1</sup>.

[...] Poiché celebrando il più grande Italiano noi al contempo celebriamo un grande combattente per la libertà dell'uomo, per la vittoria dell'umanità e la fratellanza tra le genti e i popoli, celebriamo l'universalità dei sentimenti umani nell'eterna arte poetica<sup>2</sup>.

### I. DANTE E I CROATI

Nonostante gli Italiani e i Croati siano i primi vicini di casa a risalire dal VII secolo, gli antichi scrittori italiani non menzionano i Croati per svariate ragioni<sup>3</sup>. Gli Italiani non conoscevano i Croati in modo sufficiente, ma nemmeno si interessavano a quel popolo a loro tanto estraneo e da loro tanto dissimile, che viveva ai confini della Penisola Appenninica. I Croati erano tuttavia abbastanza noti ai Veneziani per ragioni politiche ed economiche, il che si evince dai loro numerosi documenti<sup>4</sup>, nonché dai documenti offerti dai cronisti

---

1 Dall'inventario *Dante i mi (Dante e noi)* di MIRKO DEANOVIĆ, decano dell'Italianistica croata, in *Dante i mi, o 700-godišnjici rođenja*, Zagreb, ed. Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti 1965, p. 21.

2 La traduzione è mia, come di tutte le altre citazioni nel testo.

3 Le notizie riguardo a questo argomento sono state abbondantemente fornite da ARTURO CRONIA in varie fonti quali: *Per la storia della slavistica in Italia* (Zara 1933); *Notizie italiane intorno alla Croazia*, in *Italia e Croazia* (Roma 1942); *La Croazia vista dagli Italiani* (Roma 1942); *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, in *Bilancio storico-bibliografico di un millennio* (Padova 1958).

4 Molti di questi sono stati dati alla luce dall'Accademia Jugoslava in *Monumenta*

dell'epoca<sup>5</sup>.

Ad illustrazione del secolare rapporto tra Dante e i Croati voglio ricordare alcuni nomi chiave che ne rivelano un contatto diretto o indiretto.

Nel 1399 il pronipote di Dante, Nicolò, fonda a Zagabria la prima farmacia, accanto alle mura di cinta del borgo antico la Città Alta. Sull'edificio, in Via dei Gesuiti (Isusovačka ulica), in cui ha sede la farmacia, campeggia una targa con la scritta: «Il pronipote di Dante Nicolò Alighieri, nipote del figlio primogenito del poeta, Pietro, portò la voce diretta sul celebre avo a Zagreb, dove visse sposato ed ebbe la farmacia nel 1399»<sup>6</sup>.

A più di un decennio prima, ovvero al 1385, risale invece la prima annotazione scritta sull'esistenza di una copia della *Divina Commedia* posseduta dal drappiere zaratino Mihovil Petrov, testimonianza che rivela il primo contatto diretto di un Croato con il *Poema dantesco*<sup>7</sup>.

Il documento è stato rinvenuto quarantacinque anni fa nell'Archivio del Monastero di Santa Maria a Zara dallo studioso zaratino Jakov Stipišić. La scoperta tratta l'inventario dei beni appartenenti a Mihovil Petrov, un grosso e benestante drappiere zaratino. La stesura del detto inventario, risalente all'anno 1385, in sintonia con quanto a quei tempi

---

*spetantia historiam Slavorum meridionalium dal 1868 in poi.*

5 La più interessante di tali cronache risulta il *Chronicon Venetum* (fino al 1008) ad opera del più antico cronista veneziano GIOVANNI DIACONO (X-XI secolo) il quale vedeva i Croati quali avversari politici dei Veneziani (alcuni brani sono stati pubblicati da FRANJO RAČKI in *Documenta historiae chroaticae periodum antiquum illustrantia*, Zagreb 1877). Ai Croati fa cenno un altro cronista veneziano, Andrea Dandolo, nel Trecento, mentre gli altri cronisti italiani del Medioevo li menzionavano appena o per niente affatto.

6 La targa è stata posta dal Comune di Zagabria nel 1989. Degli Alighieri a Zagabria nel Trecento si sono occupati in particolare due emeriti italianisti croati, Frano Čale e Mate Zorić, attingendo ai documenti d'archivio sui discendenti veronesi di Dante. Per le notizie più approfondite a riguardo si invita a consultare le seguenti fonti: FRANO ČALE-MATE ZORIĆ, *Dante nella letteratura croata*, «Studia romanica et anglica zagrabien-sia», Zagreb, Facoltà di Lettere e Filosofia 1956, nn. 41-42, p. 464; FRANO ČALE-MATE ZORIĆ, *Dante Alighieri: Djela II* (saggio introduttivo all'edizione croata dell'opera omnia di Dante), Zagreb 1976, p. 767; FRANO ČALE, *Gli Alighieri a Zagabria nel Trecento*, in *Dante i slavenski svijet/Dante e il mondo slavo*, Atti del convegno internazionale tenutosi a Dubrovnik dal 26 al 29 ottobre 1981, a cura di Frano Čale, Zagreb, ed. Accademia jugoslava delle Scienze e delle Arti, Sezione di Letteratura 1984, pp. 71-80.

7 Notizie preziose ed approfondite sull'argomento vengono fornite da JAKOV STIPIŠIĆ in *Provi poznati dodir s Danteom u Hrvata*, in *Dante i slavenski svijet/Dante e il mondo slavo, Radovi međunarodnog simpozija/Atti del Convegno Internazionale Dubrovnik 26-29. X. 1981*, Simpozij jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti/Convegno dell'Accademia jugoslava di Scienze e Arti, priredio/a cura di Frano Čale, Zagreb, ed. Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti 1984, vol. II, pp. 629-637.

veniva prescritto dallo Statuto della *procuraria comunis ladrae*, rivela su 260 pagine complessive non solo l'elenco dei beni posseduti in vita da *Michovillus Petri drapparius*, ma al contempo risulta una delle più interessanti e preziose fonti per conoscere lo stato interno di Zara nel Trecento.

Mihovil era di origine croata, e la sua lingua madre era il croato. L'impressionante elenco di oggetti in oro, argento e pietre preziose, in suo possesso, rivela l'immagine d'un «mercante cosmopolita» divenuto un vero e proprio *homo novus*. Non appartenente al ceto patrizio, aveva tuttavia un proprio stemma e la dicitura *ser* davanti al nome<sup>8</sup>.

L'elenco dei libri menzionati nell'inventario sono inoltre la chiara immagine di un raffinatissimo gusto ed interessamento letterario del defunto proprietario, come pure l'indice del vasto orizzonte culturale di un ricco e colto rappresentante del precoce ceto borghese sul suolo dell'Adriatico orientale. Fra i libri elencati fanno spicco due copie del *Trésor* di Brunetto Latini, maestro di Dante (a cui nel XV canto dell'*Inferno* sono dedicati alcuni versi), ed una copia della *Divina Commedia*, con dettagliata descrizione (!) in lingua latina:

Item liber unus in cartis edinis cum tabulis ligneis copertis corio viridi cum brochetis de ramo relevatis deauratis et cum quatuor seraliis, qui Dans appellatur, qui incipit: Nel meco del camin. Et finit: Qui finisce il paradiso de Dante, in quo sun infernus, purgatorium et paradisus.

Il drappiere zaratino Mihovil Petrov possedeva, dunque, una copia della *Divina Commedia*, nell'inventario chiamata semplicemente *Dans appellatur*, rilegata in pelle di capretto, con quattro fibie di chiusura o di protezione. Probabilmente era di formato grande e forse con decorazioni o decorata di iniziali, per cui ricorda il noto manoscritto della Biblioteca Trivulsiana di Milano. La critica croata è tuttora all'oscuro se la citata copia sia conservata in qualche biblioteca al mondo. I dati riportati nell'inventario fanno invece capire che gli altri due libri posseduti da Mihovil Petrov erano rivestiti di pelle verde ed erano dotati di quattro fibie di chiusura, il che fa presupporre che provenissero dalla stessa bottega di arte legatoria insieme al *Trésor* di Brunetto Latini ed il *Liber destructionis Troie*.

Il menzionato *Dans appellatur* è testimonianza della più remota memoria di Dante al di fuori dei confini dell'Italia, a conferma che i Croati, solo a distanza di pochi anni rispetto agli Italiani, ebbero modo

8 Cfr. STIPIŠIĆ, *Prvi poznati dodir s Danteom u Hrvata*, in op. cit., pp. 629-630.

di conoscere la *Divina Commedia*.

I documenti dell'archivio relativi all'attività di Mihovil Petrov di Zara testimoniano che egli negli anni Trenta del Trecento si recava a Firenze, Padova, Mantova e altrove per comprare tessuti e stoffe fiorentini, padovani, mantovani. È altrettanto plausibile pensare che la bellissima copia del *Poema* dantesco il mercante zaratino avrebbe potuto procurarsela addirittura qualche anno dopo la morte di Dante sul suolo italiano, o che di Dante avrebbe sentito parlare nella stessa città di Zara. Era quello il periodo in cui a Zara fioriva la cultura: dopo la pace ivi stipulata tra i Veneziani e Ludovico I d'Angiò nel 1358, le condizioni erano favorevoli per lo sviluppo delle arti in genere e si prospettò il periodo più felice della storia medioevale zaratina. Con la Pace di Zara fu infine raggiunta, dopo secoli di guerre e di mutamenti sulle carte geografiche, l'unità statale della quasi totalità della Croazia medioevale.

Dante fu letto specialmente dagli istruiti Croati-Dalmati che studiavano in Italia. Nel Quattrocento, la partecipazione degli umanisti croati alla latinità europea favorì certamente la conoscenza delle regioni croate da parte degli Italiani. Altrettanto meritevoli furono i Croati di ogni ceto, che nel frattempo erano approdati nella Penisola<sup>9</sup>. E mentre il termine *Chroata*, *Croata*, noto in Italia sin dall'epoca dello stato medioevale croato, andava progressivamente scomparendo dall'uso con l'estinzione di tale entità politica (dopo Dante il termine riaffiora raramente nei documenti italiani) sempre più sovente si ricorreva al nome di Schiavoni, termine che, insieme al classico Illirico, presto passò a designare l'etnia dei Croati in Italia<sup>10</sup>.

Croati, Illiri, Schiavi, Schiavoni, Slavi, Morlacchi, Sciti ed altri ancora erano gli svariati nomi con cui gli Italiani erano soliti denominare la vicina etnia slava. Il più frequentemente usato termine Schiavoni nacque, come è noto, dal tardolatino *Slavus*, *Sclavus*. Oltre al significato etnico, quella denominazione acquisì presto anche il significato di classe, ovvero di appartenenza al ceto sociale dello schiavo. Questo perché la maggior parte degli schiavi, proprietà dei

---

9 Tra gli slavisti italiani che hanno trattato l'argomento si invita a consultare ARTURO CRONIA, *Dante nella letteratura serbo-croata*, «L'Europa Orientale» (I, 1921), successivamente sotto forma di estratto *Dante nella letteratura serbo-croata*, da *Dante nel mondo*, a cura di Vittore Branca e Ettore Caccia, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1965; ETTORE LO GATTO, *L'Italia nelle letterature slave*, «Nuova Antologia», Firenze 1929, n. 6, e nel volume *Studi di letterature slave*, Roma 1931, III. Li cita anche il decano dell'italianistica croata MIRKO DEANOVIĆ nel suo lavoro *Dante e i Croati*, «Il Ponte. Rivista mensile di politica e letteratura diretta da Piero Calamandrei», Firenze, ed. La Nuova Italia 1955, nn. 8-9, pp. 1424-1430.

10 In merito all'argomento si consultino le ricerche svolte da Mirko Deanović.



numerosi conquistatori e mercanti del Medioevo, erano appunto gli Slavi. Il papa Gregorio I, nel VI secolo, usava il nome *Sclavus* per indicare «lo Slavo meridionale» e chiamava così i Croati; nel secolo VIII lo usava ad esempio Paulus Diaconus. Dalla fine del secolo X però, nel sud della Penisola, il termine *Sclavus* iniziò ad essere usato per denominare anche «lo schiavo»<sup>11</sup>. Nei diplomi rilasciati nel nord Italia, risalenti al IX e al X secolo, *Sclavus* aveva unicamente il significato etnico. Fu così che il nome schiavo, schiavone, come pure il nome croato, e una volta anche servo (per serbo), acquisì un significato peggiorativo; «Schiavi e Servi, nomi che paiono di maledizione ambedue», affermò Niccolò Tommaseo in *Canti toscani, corsi, greci, illirici*, editi a Venezia nel 1841. Con questo nome solitamente venivano chiamati i Croati dai vicini Veneziani: essi addirittura, prima del XIII secolo, diedero nome «Riva degli Schiavoni» a quella parte della riva in cui approdavano le imbarcazioni dalla sponda orientale dell'Adriatico. Nelle differenti regioni della Penisola alla parola furono attribuiti altri significati ancora, come ad esempio: s'ciavoni per «i reggimenti croati nell'esercito veneziano», s'ciona per fandonia, uva schiavona per una sorta di uva; nel Seicento nella Serenissima veniva usato il termine s'ciavona per «la sciabola dei Croati nella guardia del doge», il sintagma «lingua schiavona» veniva usato con riferimento alla lingua paleoslava; nei dialetti veneti, ad esempio, lo scarafaggio si chiama s'ciavo, in quello friulano sclaf (così come i Croati, ad esempio, per lo stesso insetto usano la parola «švaba» ovverosia svevo)<sup>12</sup>. Agli inizi del Novecento nei dialetti italiani e sulle sponde orientali dell'Adriatico il termine S'ciavo non era solo sinonimo di Croato; i signori della regione Friuli-Venezia Giulia usavano questo termine dispreggiativo (Šcavo) non solo per indicare i contadini croati e serbi bensì anche una classe di operai proletari senza distinzione di appartenenza etnica<sup>13</sup>. Così il nome riacquistò nelle bocche di tali Italiani il valore semantico di classe. Nell'odierno saluto comune degli Italiani 'ciao' (servo, servus), di origine veneziana (s'ciavo, s'sciao) col significato di 'sono vostro schiavo' non si avverte

---

11 Con questo significato fu appuntato in un documento del 1088, ma lo spostamento semantico si sarà avverato anche prima.

12 Dallo stesso vocabolo si hanno varie derivazioni etimologiche quali schiavina, l'abito del pellegrino croato, poi una specie di drappo e 'coperta', mentre a Venezia s'ciavoneto significa un manto femminile, come pure lo si ritrova nei modi di dire quali vender s'ciavine 'parlare a vanvera' oppure cor contento e s'ciavina in spala per 'è felice colui che si accontenta di poco'.

13 Ne sono conferma i volumi di ANGELO VIVANTE, *Irredentismo adriatico* (Firenze 1912) e *L'Italia oltre confine* (Torino 1914) dove appunto si dice «Lo slavo, sinonimo di contadino...».

più la sua derivazione etimologica da schiavo.

Rari sono tuttavia gli autori italiani del Medioevo che nominano i Croati.

## II. «QUAL È COLUI CHE FORSE DI CROAZIA VIENE...»

Dante Alighieri sapeva ben distinguere la Croazia dalla Rascia e dalla Schiavonia. Nel suo *Poema* egli dedica alcuni versi ad un semplice pellegrino della Croazia che avrebbe potuto vedere con i propri occhi nel gruppo di genti croate nell'anno giubilare 1300 a Roma<sup>14</sup>. In uno scenario di grande festa e commozione Dante paragona il suo intimo stato d'animo allo stato d'animo di un fervente pellegrino croato, estasiato nell'ammirare il volto di Gesù Cristo sul fazzoletto di Veronica.

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame non sen sazia,  
ma dice nel pensier, fin che si mostra:  
«Signor mio Iesù Christo, Dio verace,  
or fu sì fatta la sembianza vostra?»;  
tal era io mirando la vivace  
carità di colui che 'n questo mondo,  
contemplando, gustò di quella pace.  
(Par. XXXI, 103-111)

Chi si è occupato recentemente del Manuale del pellegrino e del pellegrinaggio per la proclamazione del primo Anno Santo nel mondo cattolico da parte di papa Bonifacio VIII ha potuto solo immaginare, in base agli scarni e lunghi elenchi di località degli *itineraria ad limina apostolorum*, gli eserciti di pellegrini, ricchi e poveri, sani e ammalati,

---

<sup>14</sup> Notizie interessanti ed utili sul pellegrinaggio reale a Roma e sul manuale del pellegrino nel primo Anno Santo del mondo cattolico ci vengono fornite da WERNER GOEZ in *'Manuali di viaggio' medioevali per il pellegrinaggio a Roma*, in *La letteratura di viaggio*, a cura di M. Enrica D'Agostini, Milano, Guerini e Associati 1987, pp. 151-160. Vi leggiamo che «i Manuali di viaggio per il pellegrinaggio a Roma sono elenchi nudi, liste di località e di distanze, 'Itineraria'...però, gli 'Itineraria' che tacciono su tutto; annotano soltanto il nome della fermata successiva. [...]. Il pellegrinaggio a Roma si realizzava percorrendo le strade più frequentate dell'Europa centrale, frequentate da tanti mercanti, preti, corrieri, legazioni alla corte del pontefice, soldati. Non era 'terra incognita' come la Spagna [...]. I Manuali dei pellegrini a Roma sono documenti estremamente concentrati sullo scopo pio del pellegrinaggio. Per questo sappiamo ben poco delle particolarità del pellegrinaggio a Roma». Op. cit., pp. 159, 160.

vecchi e giovani, tutti spinti dal pio desiderio della remissione dei peccati, della salvezza eterna, dell'essere accolti da Dio e dai suoi santi»<sup>15</sup>.

Le due terzine del *Paradiso*, nel lasso di tempo di cento anni (1909-2009) tradotte in croato ben 12 volte<sup>16</sup>, sono state nel tempo interpretate in svariati modi. L'emerito storico croato Grga Novak ha affermato ad esempio che Dante conosceva benissimo le terre croate e ne pensava molto bene<sup>17</sup>; il buon dantologo croato Miho Gjuraneć ha commentato i citati versi dichiarando che Dante si è espresso sulla Croazia meglio e in un contesto migliore che non su Firenze o sull'Italia<sup>18</sup>; lo storico letterario Attilio Momigliano ha sottolineato che il pellegrino croato è una delle figure indimenticabili del Poema<sup>19</sup>. Contrariamente a questi, nel Risorgimento, il Dalmata Nicolò Tommaseo da Sebenico, nel suo *La Commedia di Dante Alighieri col commento di N. Tommaseo* (vol. III, Venezia 1837) parafrasava i versi dando ai Croati della «gente selvatica e scostumata, nella riviera del mare Adriatico»<sup>20</sup>.

Resta tuttavia il volere del Sommo paragonare in *Paradiso*, davanti agli occhi della Beata Vergine e di Beatrice, la propria enfasi all'enfasi di un credente della lontana Croazia, che voleva definire nazione «barbarica».

Nell'*Inferno* il Quarnaro è menzionato quale confine orientale dell'Italia verso la Croazia: «Carnaro ch'Italia chiude e suoi termini bagna» (*Inferno*, IX, 113-114) mentre in *Purgatorio* i venti che soffiano dal Nord-Est sono definiti «venti schiavi» (*Purgatorio*, XXX, 87); in *De vulgari eloquentia* (libro I, cap. 8) si fa riferimento a Sclavones che popolano il territorio fra il Danubio e le terre italiane.

Suscita curiosità ricordarsi che qualche decennio dopo Dante, il narratore Franco Sacchetti (intorno al 1334-1400), figlio extraconiugale di un mercante fiorentino e di madre Ragusina, nato nella Repubblica di Ragusa (Dubrovnik), in una poesia composta sul litorale croato descrive con disprezzo e ribrezzo le sue impressioni sull'ambiente

15 WERNER GOEZ, op. cit., p. 160.

16 Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, *Qual è colui che forse di Croazia...* Dante, *Paradiso*, XXXI, 103-8 (*Komentatorski i traduktološki aspekt*, in *Qual è colui che forse di Croazia...*, Zagreb, ed. Mala knjižnica DHK 2010, pp. 27-58).

17 Cfr. GRGA NOVAK, *Dante Alighieri u povijesti*, in *Dante i mi (o 700-godišnjici rođenja)*, Zagreb, ed. JAZU 1965, pp. 10-11.

18 Cfr. MIHOVIL (MIHO) GJURANEĆ, *Dante u pravome svjetlu. Predavanja*, Zagreb 1935, p. 204.

19 Lo riportano gli italianisti croati Frano Čale e Mate Zorić, curatori dell'edizione: Dante Alighieri, *Božanstvena komedija i druga djela*, Zagreb 1991, pp. 113-114.

20 L'argomento è stato approfonditamente trattato da Mirko Tomasović, il più autorevole romanista croato vivente, cfr. *Qual è colui che forse di Croazia...*, cit., pp. 31-33.

patriarcale slavo, tanto diverso dal raffinato contesto sociale dell'Italia coeva. Va ricordato inoltre che quasi contemporaneamente anche il celebre Petrarca in una sua epistola fece cenno all'altra sponda dell'Adriatico, ma solo per respingere la proposta di un amico che lo pregava di onorare un dotto Dalmata di una sua missiva. Petrarca, che viaggiava per l'Europa come un turista dei nostri tempi, e che in altre occasioni aveva saputo lasciarsi prendere dall'ammirazione per il diverso e il nuovo, in quella sede si limita a dire che ai Dalmati non può scrivere perché è «comune il mare, ma opposte sono le sponde, gli animi, gli ingegni; non sono simili infine né il modo di vivere né quello di parlare» (Petrarca, da *Le familiari*, Urbino 1974).

### III. LA PRIMA TESTIMONIANZA LATINA DELLA FORTUNA DI DANTE IN CROAZIA

All'epoca umanistica, in cui i letterati in Dalmazia scrivono all'insegna del trilinguismo, risale la prima versione latina autografa del primo canto dell'*Inferno*. Si tratta della versione in esametri latini *Principium operis Dantis Aligierii de fluentino sermone in latinum conversam per M. Marulum* attestata ben cinquecento anni dopo la scomparsa del traduttore. Se i Croati possono da sempre considerarsi i migliori conoscitori della lingua e della letteratura italiana in tutto il mondo slavo, come afferma il Deanović<sup>21</sup>, la versione latina ad opera del «padre della letteratura croata», in quanto tentativo di un umanista latinista a «salvare il volgare dantesco», ha assicurato a Marko Marulić (Marulo) un posto di rilievo nell'*Enciclopedia dantesca* (ben 23 righe) nonché un posto di privilegio nella storia della fortuna della *Divina Commedia*<sup>22</sup>. Secondo Mirko Deanović «si tratta più che altro di una parafrasi secondo il gusto del tempo, in cui è stato alterato lo stile serrato dantesco»<sup>23</sup>, tesi in seguito portata avanti sia da Mirko Tomasović che da Smiljka Malinar, la quale sostiene che «Marulić ha riformulato il testo di Dante, ereditando quei modelli che a lui, umanista colto e poeta latino, erano maggiormente affini»<sup>24</sup>. La versione latina di Marulić, eseguita con la piena consapevolezza su tutte le insidie e le difficoltà della resa linguistica e versificatoria, è stata addirittura ar-

21 In *Dante e i Croati*, op. cit., p. 1424.

22 Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, *Prepjevi Dantea i Petrarke* in Marko Marulić Marul, Zagreb-Split, ed. Erasmus in coedizione con Književni krug Split-Marulianum e Zavod za znanost o književnosti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Zagabria 1999, pp. 235-240.

23 In *Dante e i Croati*, cit., p. 1424.

24 SMILJKA MALINAR, *Marulićev prijevod prvoga pjevanja «Božanstvene komedije»*, br. 51-52, Zagreb 1983, str. 87.

gomentata dall'autore, sotto forma di un «appunto teorico»<sup>25</sup> traduttologico nel corpo del testo di accompagnamento alla versione latina di *Ad virginem beatam* di Petrarca<sup>26</sup>, stampata in fondo all'*Evangelistarium*. E che a Marko Marulić (Marulo) Dante fosse servito da modello lo attestano, oltre alla citata versione latina, il metodo parafrastico nei confronti della storia biblica di *Judita*, poema epico scritto in croato ciacavo ed edito a Venezia nel 1501, della quale in un'epistola all'amico Ćipiko dichiara che «anche la lingua slava ha il suo Dante»<sup>27</sup>.

Allievo a Spalato dell'italiano Tideo Acciarini, Marulić completò gli studi a Padova, che lasciò segni indelebili sulla sua formazione. Dal suo testamento si rinviene che possedeva opere di Lorenzo Valla, Poggio Bracciolini, Guarino Veronese e Pietro Bembo.

L'umanista spalatino si interessò tanto alla vita ed alla persona del Fiorentino che ben presto acquistò anche una copia della *Vita di Dante* scritta da Boccaccio. A differenza di tanti suoi concittadini non divenne mai un poeta galante. Amò invece il Sommo e lo tradusse in latino ai tempi in cui occuparsi di lui in modo critico in Italia risultava cosa assai rara.

Ecco come comincia la sua versione latina:

HUMANAE SPACIUM VITAE CONCESSERAT AETAS JAM  
MEDIUM, TENEROSQUE MIHI SUBDUXERAT ANNOS, PER  
LOCA QUUM TENEBRIS OBSCURA ATQUE ASPERA SILVIS  
ME MISERUM ERRANTEM SENSI, GRESSUQUE REPRESSO  
INCERTUSQUE VIAE MENTEM CONFUSUS INHAESIET  
CIRCUMLUSTRARI OCULIS PAVITANTIBUS. HORROR

25 Cfr. MIRKO TOMASOVIĆ, op. cit., p. 236. La citazione dell'appunto è stata resa nota da Radovan Vidović in *Marulićev latinski prepjev Dantea*, «Mogućnosti», Split 1956, n. 4, p. 309, poi ripresa da Tomasović nella fonte citata. Marulić vi dichiara: «Postoje neke vlastitosti jezika od naravi tako određene, da mnoge od njih koje su u jednom jeziku zgodne, prikladne i lijepo izražene, kad se prenesu u drugi, izgledaju izopačene i nepotpune» (Esistono delle particolarità di una lingua materna così definite che molte di esse che in una lingua sono carine, adatte e ben espresse, una volta trasferite nell'altra lingua, sembrano snaturate e incomplete).

26 Marulić lo mette per iscritto nella missiva all'amico Papalić in cui gli manda la sua versione latina di *Vergine bella*... Notizie importanti in merito alle posizioni traduttologiche di Marulo confronta il rimando di MIRKO TOMASOVIĆ a *Marulološke traduktološke postavke*, nota 39, pp. 63-68, in TOMASOVIĆ *Qual è colui che forse di Croazia...*, cit., p. 58 nota 58.

27 Nell'epistola a Jerolim Ćipiko del 19 luglio 1501 l'autore sottolinea le analogie fra la sua *Judita* e la *Divina Commedia*. L'argomento è stato trattato da TONKO MAROVIĆ in *Dike ter hvaljenja*, Split 1986, pp. 11-18; altrettanto da IVO FRANGEŠ in *Dante, Kalićević, Marulić*, in *Colloquia Maruliana*, V, pp. 129-130, nonché da ANTONELLO CAVALLOTTO, *Marko Marulić, il Dante croato*, in *Insieme*, Roma, s.a., I, n° 0, A I-C, p. 7.

NON TANTUM SPECTASSE FUIT: MEMORANDO PAVORIS  
OFFERTUS FACIES ET ADHUC CONTERRITA PULSAT  
CORDA METUS; VIX IPSA MAIS MIHI DURA VIDERI MORS  
ET ACERBA POTEST...<sup>28</sup>

#### IV. DUE ISTRIANI – INTERPRETI DI DANTE NEL CINQUECENTO TEDESCO

Due sono gli istriani coraggiosi e importanti per l'esegesi dantesca. Matthias Flacius Illyricus (Vlačić), nato nel 1520 ad Albona (Labin) in Istria, fu discepolo, amico e successore di Lutero. Compiti gli studi a Venezia, si recò in Germania, a Wittenberg, dove, all'età di 24 anni, ottenne la cattedra di lingua ebraica; passò poi a Jena ad insegnare la storia del Nuovo Testamento. Era in lotta con Melanchtone e difese senza compromessi l'orientamento teologico e politico di Lutero. Perseguitato e cacciato da Jena, morì povero e isolato a Francoforte nel 1575, lasciando un *Catalogus testium veritatis* in cui menzionò Dante. Composto su iniziativa di Lutero, il *Catalogus* si proponeva di rappresentare la prova storica di come la vera chiesa fosse stata deformata da quella falsa, nonché di attestare la pura verità evangelica contro il papato e contro il celibato dei chierici. Va ricordato che nel 1552, sette anni prima della pubblicazione della editio princeps della *Monarchia* di Dante, Flacius implorava un suo discepolo di procurargli un manoscritto della *Monarchia*. Il *Catalogus* uscì a Basilea nel 1556; la *Monarchia* fu stampata nel 1559, tre anni dopo. Il passo su Dante nel *Catalogus* cita la *Monarchia*, come prova portata da Dante su come il Papa non è superiore all'imperatore e non possiede alcun diritto sull'impero. Flacius fece richiamo anche al pensiero dantesco espresso nel *Convivio*, relativo al matrimonio (libro IV, cap. XXVIII 9) in cui Dante avrebbe equiparato il matrimonio al celibato, e in cui si dice:

E non si puote alcuno scusare per legame di matrimonio, che in lunga etade lo tenga; ché non torna a religione pur quelli che a santo Benedetto, a santo Augustino, a santo Francesco e a santo Domenico si fa d'abito e di vita simile, ma eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore<sup>29</sup>.

Prima di Flacius, un altro istriano di Capodistria (Koper), natovi

<sup>28</sup> Cfr. CARLO DIONISOTTI, *M. Marulo traduttore di Dante*, in *Miscellanea L. Ferrari*, Firenze 1952, p. 235.

<sup>29</sup> Cfr. *Le opere di Dante*, Firenze, Società Dantesca Italiana 1960, p. 289.

nel 1498 da nota famiglia, aveva chiamato Dante antagonista della chiesa romana. Fu Pietro Paolo Vergerio, laureato in teologia e in diritto a Venezia, eletto poi vescovo di Modruš e di Capodistria, e dal 1532 al 1536 al servizio della Curia di Roma, poi nunzio alla corte di Vienna presso il futuro imperatore Federico I. Processato dall'Inquisizione, morì a Tübinga nel 1564. In un suo libretto sull'Idolo di Loreto, steso a Tübinga nel 1554, si trova la prima segnalazione di Dante nel Cinquecento tedesco: la citazione dell'*Inferno*, XIX 106-114, in italiano con versione latina<sup>30</sup>. Questo passo sull'avidità di denaro dei preti voleva dimostrare che anche per Dante, come sostiene la studiosa Marcella Roddewig, «la Roma della Curia era identica alla grande meretrice dell'Apocalisse»<sup>31</sup>. Inoltre, secondo Vergerio, né Dante né Petrarca né Boccaccio avevano mai parlato del trasferimento miracoloso della casa della madre di Dio da Nazareth a Fiume nel 1291, poi tre anni più tardi dell'altro trasferimento miracoloso da Fiume alla Marca d'Ancona (Loreto). E se Vergerio era contro la credibilità del culto della Santa Casa, come era pure contro il culto dei Fioretti e di San Francesco<sup>32</sup>, Dante – sostiene la studiosa del Vergerio – non avrebbe mai approvato il vilipendio del culto e non avrebbe mai voluto abolire il papato<sup>33</sup>. Sta di fatto che i due interpreti di Dante in Olanda, dai loro avversari chiamati «fugiaschi slavi», attraverso le loro interpretazioni parziali e antipapali «hanno agito in maniera più efficace che non ammiratori e conoscitori più profondi delle opere dantesche»<sup>34</sup>.

## V. LA LETTURA DI IVAN LEROTIĆ DELLA DANTESCA «DIVINA CROAZIA»

Nel 2004 usciva a Zagabria, per i tipi della editrice Biakova, il volumetto *Dante i hrvatske zemlje* (*Dante e le terre croate*) di Ivan Lerotić<sup>35</sup>. Nella citata sede lo studioso croato ribalta alcune interpretazioni

30 De idolo lauretano, quod Iulium III. Roma. Episcopum non pudit in tanta luce Euangelij undique erumpente, ueluti in contemptum Dei atque hominum, approbare. Vergerius italice scripsit, Ludouicus eius nepos uertit. Anno M. D. LIII, Lubingae, pp. 49-53.

31 MARCELLA RODDEWIG, in *Mattia Flacio Illirico: fortuna d'un interprete dantesco nei paesi del Nord*, in *Dante i slavenski svijet/Dante e il mondo slavo*, cit., pp. 553-559, cit. 555.

32 *Discorsi sopra i fioretti di San Francesco, ne quali della sua vita e delle sue stigmati si ragiona*, anon., s. l., 1549. Cfr. MARCELLA RODDEWIG, op. cit., p. 555 nota 13.

33 «Benchè Dante non sia fra i testimoni del trasferimento della Santa Casa, non avrebbe mai approvato il vilipendio del culto. Benchè abbia criticato dei papi e la corruzione della chiesa con voce di leone, non ha mai voluto abolire il papato», in *Mattia Flacio Illirico: fortuna d'un interprete dantesco nei paesi del Nord*, in *Dante i slavenski svijet/Dante e il mondo slavo*, cit., pp. 553-559: 555.

34 Ivi, p. 556.

35 All'epoca in cui preparavo questa *Lectura Dantis* Ivan Lerotić viveva a Zagabria.

ed illumina alcuni passi della *Divina Commedia* rimasti piuttosto oscuri<sup>36</sup>.

Col verso «O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi» (*Inferno* II, v. 8), Lerotić rivela subito la sua chiave di lettura: tutto sta scritto nel testo di Dante, tutto fu dal poeta visto e vissuto, e nei 100 canti dell'esule fiorentino vi sono tracce evidenti, seppur mascherate da metafore e rime, di un viaggio reale in Croazia.

Dante stesso un paio di volte esplicitamente richiama l'attenzione del lettore sulla complessità del discorso allegorico che sta svolgendo:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani;  
(*Inf.* IX, vv. 61-63)

---

Avendogli comunicato che avrei parlato delle sue ricerche a Napoli, ne era contento ed onorato. Mi ha anche aiutato a comprendere meglio il suo libro, qui presentato, scritto a mo' di appunti più che come un vero saggio. Mi ha inoltre preparato un promemoria con cose per lui importanti da trattare e citare. Nell'attesa che questo contributo uscisse negli atti, Ivan ci ha lasciati. Rimangono la sua opera e la sua passione per parlarci di Dante, e tra le altre cose, ciò che lo faceva inorgogliare, la coincidenza nel periodo di nascita (per Lerotić il 24 maggio). La lingua, però, non gli era comune; le conoscenze di Lerotić della lingua italiana erano passive. Tengo a precisare che tutti gli studi e le ricerche da lui effettuati sono stati svolti in base alle traduzioni croate delle opere di Dante (fortunatamente tradotte tutte) e che lo studioso croato si è servito ben poco di fonti critiche e storico-letterarie italiane su Dante. Eppure, vedremo più in là, come le sue 'rivelazioni' combaciano in alcuni punti con le ricerche svolte da grandi nomi, tra cui ad esempio quella della coppia di rinomati slavisti RICCARDO PICCHIO-MARIA PICCHIO SIMONELLI: *I confini orientali del mondo di Dante* di cui si parla in seguito nel corpo del testo.

36 Nato nel turbinio della guerra, ha vissuto e frequentato le scuole a Imotski (retroterra dalmata) e a Slavonski Brod (Slavonia). Si è iscritto poi all'Accademia Pedagogica e ha frequentato la Facoltà di Giurisprudenza. Poeta e pittore, negli ultimi dieci anni della sua vita ha suscitato interesse e polemiche con le sue riflessioni storico-culturologiche. Tra gli studi i più importanti risultano: *Dante i hrvatske zemlje, Bašćanska ploča, Sabori Hrvata u Cisti Velikoj*, e temi riguardanti gli esordi della storia croata, da lui reinterpretati con originalità, quali *De administrando imperio* di Kostantino Porfirogeneto in *Bizantski car Konstantin VII Porfirogenet i Hrvati* (2008) e *Povijest Hrvata* (2009).

Il suo amico e compaesano IVAN BEKAVAC BASIĆ, filologo classico, ha pubblicato un sentito *In memoriam* accompagnato dell'elenco delle pubblicazioni di Lerotić, tra cui sillogi di poesia e scelte di brani letterari e storico-letterari presenti in varie antologie. Riguardo alle ricerche su Dante, vi si ricordano le seguenti pubblicazioni: *Danteove staze po Hrvatskoj : novo svjetlo* (2001); *Dante u Hrvatskoj : Augustin Kažotić, vodič : istraživanje* (2002), *Dante i hrvatske zemlje* (2004), *Danteova čarolija čudesna : svjetlom mirisa Beatrice Danteove Božanstvene komedije aliti Vodič Danteovom božanstvenom Hrvatskom* (2007). Cfr. IVAN BEKAVAC BASIĆ, *In memoriam Ivan Lerotić*, in *Lovrečki libar*, Zagreb, ed. Duštvo Lovrečana Zagreb 2009-10, pp. 152-154.



ma anche sulla trasparenza dell'allegoria:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,  
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,  
certo che 'l trapassar dentro è leggero.  
(*Purg.* VIII, vv. 19-21)

#### V.I. IL TRASFERIMENTO DELLA SANTA CASA DA TRSAT-RIJEKA/ FIUME A LORETO

Uno dei punti chiave della ricerca del Vero nel *Poema* del Fiorentino è la questione del trasferimento della Santa Casa da Trsat-Rijeka/ Fiume a Loreto. Di questo evento, secondo Lerotić, Dante sarebbe stato addirittura testimone oculare.

Sulla scia delle palesi tracce del vissuto di Dante impresso nella *Commedia*, Lerotić propone la tesi che vedrebbe Dante trascorrere, nella vita reale, un anno quasi in pellegrinaggio per le terre croate (tra il 1304 e i 1305) a seguito del suo "Virgilio reale". Il Virgilio del *Poema* in realtà sarebbe stato il vescovo croato Antun Kažotić, nato a Traù nel 1260, formatosi nell'ordine dei domenicani a Spalato e poi alla Sorbonne di Parigi, guida dei pellegrini croati per il giubileo di Roma nel 1300, e dal 1301 in servizio diplomatico a carico della Santa Sede con il cardinale Boccalini (papa Benedetto XI) nel Regno di Croazia e in quello ungarico. Dante avrebbe re-incontrato Kažotić in terra slovena, nei pressi delle Grotte di Postumia o quelle di Škocjan. Si ipotizza che Dante avrebbe avuto modo di conoscere Kažotić di persona in Italia, se non prima del giubileo allora per quella data a Roma. Le tracce del viaggio reale dell'esule Dante si perdono a Verona tra il 1304 e il 1305<sup>37</sup>. In quel periodo Kažotić (forse di ritorno da Treviso?) era diretto a Zagabria, dove qualche mese prima era stato nominato vescovo per volere del papa Benedetto XI.

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,

---

37 Cfr. IVAN LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, cit., p. 32. Nella nota 48 della citata pagina Lerotić interpreta i versi 79-81 del canto X dell'*Inferno* (Ma non cinquante volte fia raccesa / la faccia della donna che qui regge / che tu saprai quanto quell'arte pesa). La lettura di Lerotić è la seguente: «Non passeranno cinquanta mesi, profetizza Farinata, che a te toccherà la medesima sorte. Siccome la conversazione si svolge, secondo il Poema, nell'aprile 1300, questo ci porta all'anno 1304. Dante fu esiliato nel 1302, e dopo alcuni invani tentativi di ritorno, tentati dai suoi seguaci, egli si congedò da tutti i compagni del partito nell'estate 1304 rimanendo per sempre un esiliato».

che per l'antica fame non sen sazia,  
 ma dice nel pensier, fin che si mostra:  
 "Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,  
 or fu sì fatta la sembianza vostra?";  
 tal era io mirando la vivace  
 carità di colui che 'n questo mondo,  
 contemplando, gustò di quella pace.

Dante qui si trova nell'Empireo e San Bernardo gli appare in qualità di ultima guida, nella fase decisiva del viaggio, per condurlo al momento risolutivo della contemplazione dei più alti misteri divini. L'«oscuro pellegrino», secondo Momigliano «una delle figure non dimenticabili del poema»<sup>38</sup>, per Lerotić non è altri che il vescovo croato Kažotić. Sarebbe stato lui a fare da guida reale a Dante in Istria, ovvero nell'attraversamento delle terre prima croate, poi slovene e poi di nuovo croate. Il vescovo croato avrebbe portato Dante di persona a visitare le Grotte di Postumia, entrando però da Pazin, versante croato dell'Istria. Si sarebbe quindi trattato di una visione reale del mondo sotterraneo e quella avrebbe lasciato sull'esule errabondo, corrosa ormai nella salute del corpo e in quella dell'animo, un'impressione così forte<sup>39</sup>.

Per me si va ne la città dolente,  
 per me si va ne l'eterno dolore,  
 per me si va tra la perduta gente.  
 Giustizia mosse 'l mio alto fattore;  
 fecemi la divina podestate,  
 la somma sapienza, e 'l primo amore.  
 Dinanzi a me non fuor cose create,  
 se non eterne, e io eterno duro.  
 Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.  
 (*Inf.* III, vv. 1-9)

Il coincidere e l'incrociarsi dei percorsi personali tra Dante e Kažotić, in base ai dati storici, induce Lerotić a interpretare nella simbolica e allegorica figura di Virgilio la persona di Kažotić, uno degli uomini e prelati più istruiti e carismatici del suo tempo, destinato a Lucera nel 1322 dal papa Giovanni XXII per difendere la cristianità; vi morì nel 1323 a causa di una ferita e fu sepolto, lasciando testimonian-

38 Da MIRKO DEANOVIĆ, *Dante e i Croati*, «Il Ponte. Rivista mensile di politica e letteratura diretta da Piero Calamandrei», Firenze, La Nuova Italia 1955, nn. 8-9, p. 1429.

39 Cfr. IVAN LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo Pazin, cit., pp. 46-47.

ze di grandi miracoli compiuti sulla popolazione del luogo<sup>40</sup>.

«Attienti ben, ché per cotali scale»,  
disse 'l Maestro, ansando com'uom lasso,  
«conviensi dipartir da tanto male».

Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso,  
e puose me in su l'orlo a sedere;  
appresso porse a me l'accorto passo.

Io levai gli occhi, e credetti vedere  
Lucifero com'io l'avea lasciato,  
e vidili le gambe in sù tenere.

(*Inf.* XXXIV, vv. 82-90)

Seguendo le tappe del viaggio narrato da Dante, Lerotić identifica le località di Postojna e Škocjan in terra slovena col fiumicino Pivka e il monte Javornik<sup>41</sup> a rappresentare l'ingresso e l'uscita dell'*Inferno*:

com'era quivi; che se Tambernich  
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,  
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.

(*Inf.* XXXII, vv. 28-30)

Riprendendo il discorso sulla Santa Casa, si sostiene che Dante avrebbe intrapreso il suo reale viaggio di ritorno dalla Croazia il giorno del Venerdì Santo del 1305. A testimoniare, afferma lo studioso croato, sono le ultime tre cantiche della *Commedia*, ove il Sommo sottolinea che nulla fu un caso in quel viaggio, essendo stato lui abbagliato dalla luce divina a testimoniare di un miracolo.

A questo punto risulta inevitabile rievocare due leggende: una secondo cui Francesco d'Assisi, in viaggio alla volta della Siria (1212), dopo una bufera infernale nel Golfo del Quarnaro, avrebbe trovato riparo a Trsat, un quartiere di Rijeka/Fiume in Croazia, e vi avrebbe avuto la visione del trasferimento della Casa di Nazareth a Trsat, appunto; l'altra secondo cui a Trsat, il 10 maggio 1291, come piombata dal cielo, comparve la Casa di Nazareth, ma che gli angeli, il 10 di-

40 Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo *Tko je Augustin Kažotić?*, cit., pp. 53-56.

41 Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo *Postojna*, pp. 57-59. Nella nota 64, p. 58, Lerotić ricorda le due ipotesi sulla località di Tabernicchi: c'è chi sostiene che si tratti di Tovarnik/Fruška Gora nella regione serba dello Srijem; c'è invece chi sostiene che si tratta di Javornik presso Postojna, dall'etimo Pietrapana (Alpe Apunana, lat. Petra Apuana, tra il Serchio e la Magra) e rimanda all'*Enciclopedia Slovena*.

cembre 1294, da Trsat la portarono via per lasciarla a Loreto.

Rievocando i dati storici, Lerotić ricostruisce l'evento nei seguenti termini:

A nome dell'Islam, nella città santa di Gerusalemme, con le sciabole sguainate entrarono a cavallo per primi i Turchi nel 1071. La ferita inferta alla Terra Santa indusse i papi e i sovrani europei ad allarmarsi; così ebbero inizio le guerre dei crociati (1095-1217) fedeli contro gli infedeli. A protezione dei pellegrini europei fu fondato l'ordine cavalleresco dei Templari (1119). Allorquando gli islamici conquistarono la Palestina, con l'ultima roccaforte e porto di Accra (1291), cadde in mano loro l'ultimo baluardo dei crociati in Terra Santa. Costretti a ritirarsi, i crociati e soprattutto i cavalieri Templari, con i monaci francescani e quelli cisterciti portarono con loro in Europa le reliquie della Terra Santa, le pietre di Nazareth, le mura della Casa della Sacra Famiglia. Dante testimonia che le pietre sacre sono state portate a Trsat dalla Palestina grazie ai preti cisterciti, fratelli del maestro San Bernardo<sup>42</sup>.

Lerotić sostiene che soltanto un cistercita avrebbe potuto raccontare a Dante tutta la storia intorno all'accaduto in Terra Santa e, ricordando il verso 102 del XXXI canto del *Paradiso* «Perocch'io sono il suo fedel Bernardo», pone la domanda sul perché proprio un mistico avrebbe dovuto fungere da guida di Dante nell'Empireo. E si autorisponde con una domanda retorica:

Chi altri poteva essere più meritevole in qualità di guida per le corti di Maria? [...] Bernardo era il più importante pensatore del XII secolo, gli venivano chiesti consigli da parte dei re e dei papi. Si impegnava a che fosse onorato il nome di Maria (la cetra di Maria). Alla donna, alla madre, riteneva, bisognava dare il posto che per natura le spetta. Ad onorare la donna-madre anche Dante ha dato il suo contributo [...]. Perciò nell'Empireo un «fratello» di Bernardo diviene guida e interprete al sommo poeta<sup>43</sup>.

Nella ricostruzione storica proposta dal Nostro il trasferimento della Santa Casa sarebbe in verità andato così:

---

42 LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo *Trsat-Rijeka-Loreto*, pp. 171-172.

43 Ivi, pp. 172-173.

I custodi della Casa si imbarcano sulla nave di un armatore greco e giungono nell'Adriatico settentrionale. Sbarcando a Rijeka, collocano la Casa a Trsat nell'Illyricum ovvero nell'odierna Croazia (10 maggio 1291). Il proprietario di Trsat e i frati francescani pagano i crociati Templari chiamati "servitori di Dio" e questi poi se ne tornano a casa loro lungo l'Europa. Nel 1292 Carlo Martello d'Angiò, per volere dei regnanti croati, viene proclamato re dei Croati. La Casa di Nazareth si trova ancora a Trsat perché non è stato pagato l'armatore greco. A Loreto si conserva il dato che nel 1294 il despota di Epiro, Niceforo Angeli, cede la figlia come promessa sposa a Filippo di Taranto, figlio di Carlo II d'Angiò, re di Napoli, e vi trasporta una serie di doni tra cui anche «le sacre pietre portate via dalla casa della Beata Vergine Maria»<sup>44</sup>.

Che il proprietario della nave su cui sono state trasportate le sacre pietre fosse stato Niceforo Angeli, rimane un dato ignoto, ma una cosa è certa, conclude Lerotić:

[...] le sacre pietre si trovano indicate nell'elenco dei doni, diventando così proprietà della dinastia regale di Carlo Martello d'Angiò, già a capo del regno ungaro-croato. Carlo Martello muore nel 1295 senza aver mai messo piede in Croazia [...]. Sul trono croato nel 1301 sale il figlio di Carlo Martello, Carlo I Roberto, e oltre ai nobili croati lo conferma il papa Bonifacio VIII. Si sarà verificato un contrattare fra gli Angiò e Roma? Le sacre pietre per la corona? La Casa di Nazareth per il regno croato?<sup>45</sup>

A questa serie di domande retoriche si cerca subito di dare risposta.

Roma dal re croato Carlo I Roberto chiede che siano rispettati i patti. L'esecuzione del patto e il pagamento del debito è previsto per la Pasqua del 1305 e la Casa di Nazaret viene trasferita da Trstat in Italia. La Casa sulla nave greca da Trsat-Rijeka/Fiume naviga verso Venezia, poi alla volta di Ravenna, continuando poi per il porto papale di Ancona, ovvero Loreto. Sarà stata indirizzata a Roma?<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ivi, pp. 173-174.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Cfr. ivi, pp. 174-175.

Al quesito sollevato Lerotić prontamente risponde: «Protetta da Nettuno, dio romano del mare, la nave greca è sicura che il *sacro carico* è destinato ad approdare nel porto prestabilito. In Dante si trova la testimonianza della festa pasquale del 1305»<sup>47</sup>:

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli a la 'mpresa,  
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.  
(*Par.* XXXIII, vv. 94-96)

La ricostruzione storica degli eventi offre di questi versi l'originale (azzardata?!) esegesi di Lerotić secondo cui quest'immagine dantesca, di straordinaria valenza polisemica, il Poeta l'avrebbe pensata così:

Un solo attimo trascorso nella contemplazione di Dio, ha causato in me meraviglia maggiore di quella che negli uomini, dopo venticinque secoli, può provocare l'impresa degli Argonauti. "Argo" si chiamava la nave degli Argonauti. L'immagine del verso 96 rivela come Nettuno, dio del mare, rimane incantato nel vedersi passare l'ombra della nave "Argo" sopra la testa. La nave Argo trasportava gli Argonauti e il vello d'oro. E l'ombra di quella prima nave che solcava le onde del mare riempì Nettuno di stupore. Ma il momento descritto da Dante è di stupore ancor più grande di quello del dio romano del mare. Egli rammenta la meraviglia di Nettuno nel caso del trasporto del sacro carico del vello d'oro sull'antica nave greca allo stupore da lui provato dinnanzi al trasporto del carico sacro della Santa Casa da Trsat in Croazia verso Ancona<sup>48</sup>.

Lerotić sostiene che Dante, al rientro dalla Croazia in Italia, si sarebbe trovato a partecipare, per volere del caso, al trasporto delle preziose pietre. La scarsa notizia di Loreto sulla Casa di Nazaret del 1294 può essere considerata una testimonianza sulle modalità del trasporto onde evitare conflitti.

Sostiene inoltre lo studioso croato che in Dante vi è la testimonianza che la Sacra Casa di Loreto fu trasportata da Trsat in Croazia nell'anno 1305. La navigazione non era un pellegrinaggio semplice e isolato. Vi era tutta una processione di navi con la dovuta sorveglianza. E, stando così i fatti, conclude Lerotić, è stato quello un trasporto da Trstat decisamente astuto e saggio assai. E il tutto accade nei giorni

---

47 Cfr. *ivi*, p. 175.

48 *Ivi*, pp. 175-176.

in cui si naviga alla volta di Venezia per la festa pasquale dello «sposalizio di Venezia con il mare». Festeggianti, pellegrini e nobiltà croata in viaggio verso Venezia per partecipare alla festa, commenta Lerotić, e la nave, come la nave Argo della mitologia greca che trasportò il vello d'oro. Stavolta però, protetti dal dio romano di Nettuno, trasportano le sacre pietre a Venezia, Ravenna e poi ad Ancona, per lasciarle per sempre a Loreto. Assisi e Roma sono più distanti, spiega Lerotić, per cui rimangono privati di questa preziosa reliquia.

I signori di Trsat, i conti Francopan (Frangepani), probabilmente sono, suppone Lerotić, i condonatori della Casa al Papa, con lo scopo di assicurare la libertà alla Croazia. O il tutto sarà stato fatto alla loro insaputa. A questa ennesima domanda retorica, il Nostro dà la sua risposta definitiva: «Roma e la Croazia, la Croazia cattolica! Grande nella fede e nella generosità...»<sup>49</sup>.

Secondo Lerotić un dato è certo: «la testimonianza di Dante sulla sua partecipazione al trasporto della *Casa* dalla Croazia in Italia. Se invece ci fossero state testimonianze scritte, non ci sarebbe stato il miracolo. Ma il miracolo è accaduto; affinché non fosse rinnegata la Verità. Dante, quindi, testimone e scriba in una sola persona»<sup>50</sup>.

Dovesse l'interpretazione di Lerotić corrispondere al Vero, si troverebbe qui anche la risposta al Vergerio, il quale – ricordiamolo – si era domandato, meravigliato alquanto, come mai del trasporto della Sacra Casa non fosse rimasta traccia scritta né in Dante, né in Petrarca, né in Boccaccio.

## V.II. I CROATI NELL'EMPIREO

Anche l'Empireo è dedicato ai Croati, nominati come barbari dell'altra sponda dell'Adriatico:

Se i barbari, venendo da tal plaga  
(*Par.* XXXI, v. 31)

Erano però dei barbari che rimanevano stupefatti dinnanzi alla bellezza degli edifici e delle vestigia dell'antica Roma:

veggendo Roma e l'ardüa sua opra,  
stupefaciensi, quando Laterano  
a le cose mortali andò di sopra;  
(*Par.* XXXI, vv. 34-36)

---

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, p. 177.

<sup>50</sup> Cfr. *ibid.*

Come quel Croato che si riposa dalle fatiche del lungo e pericoloso viaggio davanti al santuario, meta del suo pellegrinaggio:

E quasi peregrin che si ricrea  
nel tempio del suo voto riguardando,  
e spera già ridir com'egli stea...  
(Par. XXXI, vv. 43-45)

Ed infine, in uno dei momenti di sublimazione, l'immagine del Croato estasiato dinnanzi al Sudario della Veronica:

Quale e colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame non sen sazia,  
ma dice nel pensier, fin che si mostra;  
'Segnor mio Iesú Cristo, Dio verace,  
or fu sì fatta la sembianza vostra?'  
(Par. XXXI, vv. 103-108)

Nell'immagine del devoto Croato Lerotić rinviene le sembianze del vescovo Kažotić, che nell'anno del giubileo si trovava a Roma ad accogliere i pellegrini della Croazia. Un guaritore materiale e spirituale<sup>51</sup> negli anni più difficili dell'esistenza del Fiorentino, sua guida reale per l'Istria e le terre slovene e croate fino a Zagabria, infine suo generoso anfitrione nel vescovado di Zagabria<sup>52</sup>.

I due, se non prima, si sarebbero conosciuti a Roma; in seguito avrebbero concordato di recarsi insieme a Jurandvor per visitare il santuario di Santa Lucia sull'isola di Krk/Veglia in Istria. E questi versi, secondo Lerotić, sarebbero il ringraziamento di Dante alla giovane comunità cattolica, l'unica al mondo che nel 679 aveva stipulato un patto con il Papa Agaton per non attaccare i popoli vicini, cosa di cui esiste testimonianza scritta lasciata dall'imperatore bizantino Costantino Porfirogeneto VII nel X secolo in *De Administrando Imperio*.

Ecco perché proprio i Croati, quei barbari in pellegrinaggio a Roma nel 1300 potevano essere presi ad esempio per le loro doti umane e il loro fervente credo religioso; degni di ogni rispetto nonché di essere apostrofati, glorificati. I cattolici Croati sin dal principio del

---

51 È dato risaputo che Kažotić già all'epoca dei suoi studi a Parigi era esperto di medicina. È altrettanto risaputo che subito dopo l'assassinio a Lucera giunse alla Chiesa la richiesta dei fedeli per la sua proclamazione a santo. Cfr. anche LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, cit., pp. 53-56.

52 Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo Zagreb, cit., pp. 62-68.



loro esistere come nazione vivevano in un regno, con a capo il sovrano Tomislav a cui il papa Giovanni II conferì il titolo di *rex* (fra il 914 e il 925). È curioso notare che lo stesso papa fece con Tomislav ciò che non fece con il suo contemporaneo vicino di casa, il serbo Mihajlo Zahumski, al quale attribuì il semplice titolo nobiliare di *dux*. Sarà stato perché Mihajlo era sovrano di un territorio sotto la giurisdizione bizantina, e Tomislav invece di quello sotto la giurisdizione della Chiesa di Roma?!, si chiede Lerotić<sup>53</sup>.

A favore di questa interpretazione parla una ricerca svolta da Riccardo Picchio e sua moglie Maria Picchio Simonelli<sup>54</sup>, di cui Lerotić di certo non era al corrente<sup>55</sup>. Col tema scottante de *I confini orientali del mondo di Dante*<sup>56</sup> la coppia di illustri slavisti interpreta il messaggio ideologico di Dante. Non possiamo non concordare con loro quando affermano, sempre in base a quanto Dante stesso riferisce nella *Commedia* e nelle altre sue opere, che i limiti della sua geografia spirituale erano incentrati esclusivamente su una cristianità dalle tradizioni latino-germaniche. Occidente ed Oriente cristiano erano ai tempi del Fiorentino ancora impegnati in continue schermaglie diplomatiche e militari che parevano spesso preludere ad un conflitto finale. La posta in giuoco era il controllo non solo della ormai ristretta area di diretto dominio costantinopolitano, ma di buona parte almeno della cristianità slava ortodossa<sup>57</sup>. Ecco come lo commentano i Picchio:

L'unico concreto riferimento politico al mondo slavo-balcanico riguarda Milutin (Stefano Uroš II) di Serbia: «...quel di Rascia / che male ha visto il conio di Vinegia», (*Paradiso*, XIX, vv. 140-141). Per valutare meglio questa scelta (che conclude una terzina di notevole ampiezza geografica: «E quel di Portogallo e di Norvegia... quel di Rascia...») sarà utile osservare che «quel di Rascia» era un importante alleato, contro l'imperatore Andronico II, di papa Clemente IV e di Carlo di Valois. Che Dante seguisse con diretta passione ogni mossa politica del Valois sembra più che probabile. Il principe serbo alleato di Carlo di Valois non poteva essere ben visto dall'esule fiorentino che proprio all'ex emissario di papa Bonifacio, ora pretendente al

53 Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo *Iz hrvatske povijesti* (600-1320), pp. 69-74.

54 RICCARDO PICCHIO E MARIA PICCHIO SIMONELLI, *I confini orientali del mondo di Dante*, in *Dante e il mondo slavo/Dante i slavenski svijet*, Atti del convegno internazionale a cura di Frano Čale, Zagreb, ed. JAZU 1984, pp. 13-29.

55 La conferma me l'ha data a voce.

56 Cfr. PICCHIO - SIMONELLI, op. cit., pp. 13-29.

57 Cfr. *ivi*, p. 13.

trono di Bisanzio come sposo di Caterina di Courtenay, doveva la sua prima condanna. Fino a quel punto l'essere contro il Valois (e quindi contro «quel di Rascia») poteva implicare una qualsiasi simpatia per la causa dell'Imperatore Andronico II?<sup>58</sup>

I Picchio sottolineano altrettanto che Dante «delle zone slave comprese nella giurisdizione religiosa latina, nomina, oltre alla Boemia che era area nettamente imperiale, la Croazia: «Quale è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra...». Affermano anche che «la ancora corrente interpretazione di questi versi danteschi, secondo cui Croazia indicherebbe una terra straniera e lontana, in genere, potrebbe tuttavia mostrarsi erronea»<sup>59</sup>. La loro tesi viene argomentata nei seguenti termini:

Se i confini del mondo dantesco che abbiamo messo in luce hanno un qualche significato, la Croazia era certamente parte della comunità occidentale di cui Dante direttamente si occupa in uno spirito, potremmo dire (parole di Picchio), di maturata discriminazione tra quanto si trova al di qua e al di là di una frontiera politico-religiosa. I pellegrini di Croazia appartenevano alla cattolicità latina e ad uno stato, quello ungaro-croato, che faceva parte di quello che Dante considerava essere il suo – per quanto ristretto – ecumene politico-religioso. L'accento alla Croazia dovrebbe dunque essere inteso come un'ulteriore delimitazione di frontiera, e quindi come una precisazione, nel senso che la Croazia *non* era lontana, ma spiritualmente legata all'Italia, all'Impero e a Roma<sup>60</sup>.

Occorre ricordare che Dante, oltre a menzionare il golfo del Quarnaro come il confine orientale dell'Italia verso la Croazia: «Quarnaro / ch'Italia chiude e suoi termini bagna» (*Inferno*, IX vv. 113-114) nomina anche Pola, a quell'epoca proprietà del patriarca di Aquileia: «Si com'a Pola presso del Quarnaro, / [...] / fanno sepolcri tutto il loco varo», rovine della decaduta gloria e potere dell'Impero Romano. Siccome, e qui riferisco le parole dello studioso Lerotić, il grande cimitero di Pola ubicato in riva al mare non è possibile scorgerlo dalla direzione del mare, i citati versi sarebbero la conferma che Dante fosse stato fisicamente a Pola<sup>61</sup>.

---

58 Cfr. *ivi*, p. 22.

59 Cfr. *ivi*, p. 24.

60 *Ivi*, pp. 24-25.

61 Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, capitolo *Pula*, cit., p. 48.

Il motivo principale del viaggio di Dante in Croazia, nel periodo pasquale fra il 1304 e il 1305, sarebbe stato – secondo Lerotić – compiere il voto a Santa Lucia col pellegrinaggio al suo tempio a Jurandvor sull'isola di Krk/Veglia in Croazia. Chiedeva rimedio alla vista degli occhi e a quella degli occhi della mente. È da ipotizzare anche che la sua guida avrebbe potuto suscitare in lui la curiosità di vedere la *Lastra di Baška* presso il santuario di Santa Lucia a Jurandvor.

### V.III. BAŠĆANSKA PLOČA/LA LASTRA DI BAŠKA DI JURANDVOR<sup>62</sup>

Gli immigrati Croati, i barbari dell'Adriatico orientale, accolgono nel VII secolo i maggiori valori del mondo antico e del cristianesimo. Nell'accettare la cultura antica non seguono gli altri popoli europei, ma addirittura li precedono, il che è visibile dai monumentali edifici ivi costruiti, specie di impronta religiosa.

Nella chiesa di S. Lucia a Jurandvor sull'isola di Krk/Veglia si trovavano due lastre con testi in lingua volgare croata trascritti con l'alfabeto glagolitico. Se ne è conservata la lastra sinistra. Santa Lucia è protettrice della vista, fondamento della sapienza e dell'illuminazione. La *Lastra* testimonia che i preti glagoliti dicevano le loro liturgie in lingua veteroslava intrisa di elementi di lingua volgare croata.

A favore di questa tesi riferisce una disputa del concilio ecclesiastico a Spalato (anni 924-925) in cui fu messa in questione l'attività dei preti glagoliti. Su quelle basi tuttavia cominciò a svilupparsi l'alfabetizzazione croata relativa alla chiesa, ai suoi riti, di cui in modo esplicito si esprime la *Lastra di Baška* risalente all'anno 1000<sup>63</sup>.

L'alfabetizzazione in glagolitico era maggiormente sentita nella parte centrale della Croazia adriatica, essendo stato il suo centro ecclesiastico (vescovile) a Nin (Nona) nei pressi di Zara. Così, contrariamente a tutto il mondo cattolico dell'Europa coeva, che nella chiesa adoperava esclusivamente la lingua latina, quest'oasi croata permetteva il servizio divino in lingua volgare, ovvero veteroslava di recen-

---

62 Ho riassunto sotto questo titolo le ultime 50 pagine del volume di Lerotić in cui sono trattate, in capitoli a sé, interpretazioni interessanti relative all'isola di Krk/Veglia e la rispettiva chiesa benedettina (con monastero) di Santa Lucia. Per illustrare anche lo stile dell'autore, mi è piaciuto raccontare 'a modo suo' gli argomenti trattati nel citato volume. Cfr. LEROTIĆ, *Dante i hrvatske zemlje*, cit., pp. 128-178.

63 BAŠĆANSKA PLOČA/LA LASTRA DI BAŠKA, in pietra calcarea, è alta 99 cm, larga 197 cm e spessa 8 cm. Doveva essere collocata nella chiesa di S. Lucia, costruita dall'abate Dobrovit. È stata rinvenuta nel 1851 nella pavimentazione della chiesa benedettina. Sulla *Lastra* è stata annotata la prima notizia in assoluto sul re croato Zvonimir. Inoltre essa è la prima testimonianza sulla presenza dei benedettini nelle regioni occidentali della Croazia.

sione croata, il che era molto importante per la preservazione dell'identità nazionale e per lo sviluppo di una specifica cultura nazionale.

È altrettanto completamente comprensibile che a tale chiesa nazionale si oppose, e fece resistenza, il clero latino. Pressioni di quel genere furono avvertite già nel 925 quando al concilio di Spalato fu richiesto di reintrodurre la lingua latina nei riti sacri. La resistenza fu avvertita anche al Nord del paese, specie quando nel sec. XI fu fondato a Zagabria il vescovado con il compito primario di combattere il glagolismo ivi prorompente. Ciò nonostante, il glagolismo riuscì a resistere (grazie anche alla concessione del papa nel Duecento) su un vasto territorio del litorale croato fino ai confini estremi dell'Istria e addirittura fino alla regione della Lika con il fiume Krbava, in alcuni punti fino al Settecento.

La *Lastra di Baška* è il primo monumento paleografico a carattere laico, non ecclesiastico, dell'alfabetismo sul suolo della Croazia. Scritta in caratteri glagolitici, questa prima testimonianza epigrafa sull'uso della viva lingua del popolo croato rivela nel contenuto la notizia dell'abate Držiha sulla donazione di un terreno alla chiesa benedettina di S. Lucia a Jurandvor sull'isola di Veglia da parte del re Zvonimir. Vi è scritto inoltre che l'abate Dobrovit ha costruito la chiesa insieme ai suoi nove fratelli al tempo del principe Kosmat, sovrano di tutta la regione, e nell'appendice, che il santo Mikla vi era allora in comunità con santa Lucia.

La *Lastra di Baška* testimonia pure che i frati benedettini nelle regioni croate settentrionali erano glagoliti (come si evince dai nomi di due abati citati), cosa di cui si ha conferma nel 1252 in una lettera del papa Innocenzo III che legalizzava il loro operato. La datazione della *Lastra*, che fu scolpita in tempi politicamente incerti e turbolenti, nel periodo fra la morte del re Zvonimir 1089 e la caduta dell'isola di Krk (Veglia) sotto il dominio della Serenissima nel 1116, è comunemente attribuita all'anno 1100.

Si ipotizza che Dante avrebbe voluto onorare la *Lastra*, già in lingua volgare (ciacavo) e in tre alfabeti mischiati: glagolitico tondo, glagolitico quadrato e alfabeto latino. Nella forma originale del prasonetto, essa nel contenuto si rivela Alfa e Omega, inizio e fine della causa, della speranza, della fede e dell'amore per la rinascita della indipendenza e della libertà della Croazia.

Io dissi: «Al suo piacere e tosto e tardo  
venga remedio a li occhi, che fuor porte,  
quand'ella entrò col fuoco ond'io sempr'ardo.  
Lo ben, che fa contenta questa corte,

Alfa e O è di quanta scrittura  
mi legge Amore o lievemente o forte».  
(Par. XXVI, vv. 13-18)

# BAŠČANSKA PLOČA

- 1 𐌰 [𐌰] . . . . . [𐌰] 𐌱𐌰𐌸𐌰 [𐌰] (𐌸𐌰) [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰𐌰
- 2 𐌸𐌰𐌰𐌰 (𐌰) 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 (𐌰) 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 3 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] ( . . )
- 4 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 𐌸𐌰𐌰𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰𐌰𐌰] ( . . )
- 5 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 ( . . ) 𐌲𐌴𐌸𐌰 (𐌰) [𐌰] (𐌰)
- 6 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 ( . ) 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰]
- 7 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 8 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 9 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 10 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 11 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 12 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰
- 13 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 [𐌰] (𐌲𐌴𐌸𐌰) 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰 𐌲𐌴𐌸𐌰

## Trascrizione della Lastra di Baška

La *Lastra* comincia con la lettera Alfa e finisce con la lettera Omega. Il testo contiene 100 parole.

La scrittura della *Lastra* richiama la sonorità del verso dodecasillabo.

La *Lastra* comincia con la Santa Trinità biblica e riferisce che la chiesa di S. Lucia è costruita dai benedettini. È un documento di donazione, di contenuto giuridico. Della donazione sono testimoni il parroco, il giuppano, il duca e i delegati. Riferendo che il re croato Zvonimir dona un pezzo di terra al convento di Santa Lucia, si testimonia che la Croazia è regno indipendente con a capo il re Zvonimir. Dal punto di vista del contenuto si riferisce che l'organizzazione politica del nuovo regno croato è concepita su principi aristocratico-democratici, con a capo il potere dei cieli: Padre, Figlio e Spirito Santo. La prima organizzazione politica, realmente esistita, su basi aristocratico-democratiche proposte da Platone.

A Baška Dante si sarebbe congedato da Kažotić. Sempre a Baška, il

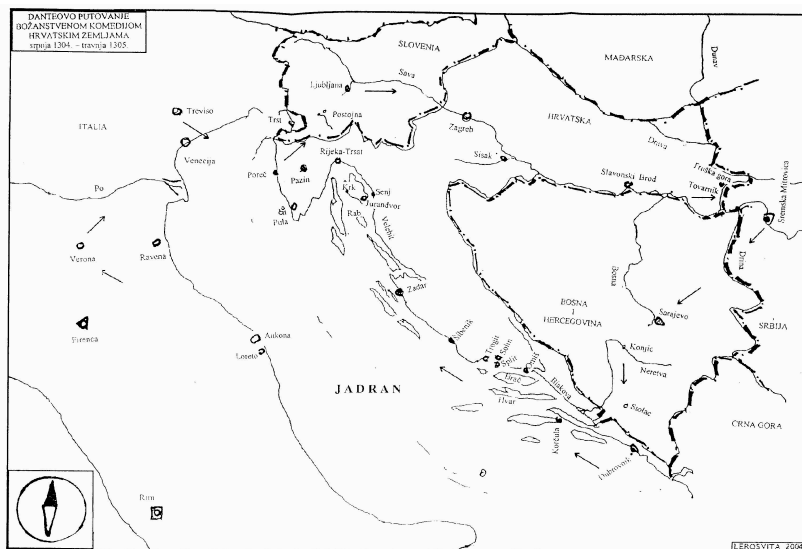
Sommo avrebbe incontrato la contessa Beatrice di Veglia, della nobile famiglia dei Frankopan/Frangepani.

#### V.IV. VINODOLSKI ZAKONIK/IL CODICE DI VINODOL

*Il Codice o la Legge di Vinodol* è fra i primi documenti a carattere storico-legislativo in lingua croata, scritto in caratteri glagolitici. L'originale non si è conservato, mentre la trascrizione in glagolitico risale al sec. XVI. Dai dati che vi si raccontano si evince che fu composto il 6 gennaio del 1288 da una commissione di 42 membri, eletti da nove comuni di Vinodol in Istria. Il *Codice* narra della volontà degli abitanti di codificare le loro antiche usanze nell'ambito del feudo in mano ai conti di Krk (Veglia), successivamente chiamati Frankopan. Il *Codice di Vinodol* è di estrema importanza per le ricerche sul feudalesimo in Croazia, mentre come monumento culturale rivela che già alla fine del Duecento i Croati avevano una Legge, composta in lingua volgare a carattere laico legale. Il *Vinodolski zakonik* nasce però come esigenza di codificazione delle vecchie leggi in armonia con nuove condizioni verificatesi nel ceto feudatario dei conti di Vinodol. O meglio, nel 1225 il re ungaro-croato Andrea II donava al conte di Veglia Vid ed ai suoi successori la sovranità sul feudo di Vinodol e di Modruš. Così Vinodol diventò oggetto del sistema di donazione feudataria della variante ungaro-croata del feudalesimo dell'Europa Occidentale. Con quella donazione del re fu fatto un intervento profondo nelle condizioni social-economiche e di conseguenza quelle relative ai rapporti legali. Fino a quei tempi gli abitanti di Vinodol vivevano in una struttura comunitaria con forti relitti del sistema tribale. Il territorio apparteneva al medioevale banato della Slavonia e la popolazione era sottomessa al bano. Con la donazione del 1225 essi diventano servi della gleba dei conti di Veglia. Fra i nuovi servi della gleba e i nuovi signori feudatari si verificavano inevitabili scontri e contese. Dopo 63 anni (dal 1225 al 1288) sia i servi della gleba che i loro signori capirono che per entrambe le parti sarebbe stato meglio regolare i loro rapporti con un Codice in modo consensuale. Tale accordo fu regolato appunto con il *Codice di Vinodol* in cui si notificano i diritti e i doveri di ambo le parti, e si mettono a norma tutti i campi legali in cui i loro interessi erano contesi.

Nel *Codice di Vinodol*, unico al mondo per i tempi in cui è stato composto, e per il contenuto che racchiude, si legge la difesa dei diritti umani. In poche parole, con esso si limita l'uso della forza nei confronti degli abitanti della comunità, si limitano le sanzioni per i reati, non vi è cenno alle torture e al cosiddetto giudizio divino praticato

dall'inquisizione, si rispettano i beni del popolo, la dignità dell'uomo, in particolare la dignità della donna.



## CONCLUSIONE

Lerotic ci offre una chiave più che documentata e credibile sull'anno 1304/05 in cui Dante, partito da Verona, si pensava fosse riparato a Padova, e invece no: egli trovò riparo in Croazia, presso quei barbari che 700 anni fa rispettavano il patto di non attaccare i vicini e di ricorrere alle armi solo nel caso venissero attaccati per primi, quei barbari che avevano la propria scrittura e la propria lingua, avevano il proprio regno, sebbene presto nell'unione con un altro regno, avevano una legge con cui veniva protetto ogni cittadino, e in particolar modo la donna quale madre e quale essere umano.

Questa la chiave di lettura della prima triade delle donne in Paradiso:

– Rachele, Lucia, Beatrice

E della seconda triade delle donne:

– Beatrice di Firenze, amore eterno, che introduce Dante nell'inferno delle pene d'amore

– Beatrice Aragonese, che offre a Dante la speranza che gli Angiò

sono la futura speranza del Regno unito d'Italia e poi d'Europa

– Beatrice di Veglia dei Frankopan, che si mostrò generosa nel momento in cui rimase solo a Jurandvor, presso i benedettini del convento di S. Lucia, dopo il congedo dalla sua guida reale per le terre croate, l'arcivescovo di Zagabria Augustin Kažotić.

sustanze e accidenti e lor costume,  
quasi conflati insieme, per tal modo  
che ciò ch'ì dico è un semplice lume.  
(*Par.* XXXIII, vv. 88-90)

*Università degli Studi di Zagabria  
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



ALEKSANDRA ŽABJEK

## IL *DE VULGARI ELOQUENTIA* IN SLOVENIA

Come rivela il titolo stesso del mio contributo intendo illuminare un periodo particolare dello sviluppo letterario sloveno all'inizio dell'Ottocento con i necessari 'passaggi' indietro nel tempo perché rappresentano un tutt'uno nel lungo cammino dello sviluppo della lingua slovena. Proprio durante il Romanticismo i due rappresentanti più importanti della letteratura slovena, Matija Čop e France Prešeren, decisero di elevare la lingua locale, da Dante chiamata *nobile* e da lui ritenuta nel primo libro del *De vulgari eloquentia* come quella

[...] che i bambini apprendono da chi sta loro intorno dal momento che cominciano ad articolare i suoni; oppure per essere più brevi, la lingua volgare è quella che, senza bisogno di regole, impariamo imitando la nostra nutrice<sup>1</sup>

al livello di una lingua letteraria internazionalmente riconosciuta servendosi dell'esempio del poeta italiano di cinque secoli prima. Non è che il mondo culturale sloveno fosse stato fermo per tutti questi secoli. Non lo è stata nemmeno la lingua del popolo, considerata 'poco armoniosa' alle orecchie finì dei molti letterati che operavano sul territorio sloveno. Il passaggio della lingua volgare nel senso di lingua del popolo prima a lingua comune, poi a lingua letteraria attraverso la scelta di volta in volta di uno dei numerosi dialetti in uso<sup>2</sup> (successi-

---

1 DANTE, *De vulgari eloquentia*, Milano, Garzanti 2000, pp. 2-3: «[...] eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt, vel, quod brevius dici potest vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus».

2 Per non allontanarmi dal periodo Romantico così importante per la lingua slovena, è sufficiente analizzare lo schizzo della letteratura slovena per percepire le diverse varianti della lingua tuttora esistenti. Čop isola cinque gruppi fondamentali distinguendo esplicitamente il complesso sistema vocalico che ancora oggi divide le varianti dialettali. «Na vsak način mislim, da bi morali računati s petimi različicami: z gorenjščino, dolensjščino, notranjščino, koroščino in štajersjščino – kajti obeh zadnjih gotovo nikakor ne moremo prištevati h gorenjščini ali dolensjščini, obe (namreč koroščina in štajersjščina) imata celo svoji gramatiki (Gutsmannovo in Danjkovo), prva celo

vamente costruita con ottimi esempi letterari), è stato molto lento e graduale, ostacolato spesso dalla noncuranza e ostilità delle autorità locali (asburgiche, italiane o ungheresi), a causa della parlata poco comprensibile e limitata nell'uso e nel territorio dei sudditi. Tanto più sorprendenti possono apparire allora alcune delle leggende che circolavano dal Medioevo in poi tra un popolo poco o per niente istruito, come quelle su Dante<sup>3</sup>, perché sono in netto contrasto con l'opinione largamente diffusa sugli antenati sloveni come gente cafona, incapace di una qualsiasi attività culturale di un certo livello. Il sommo Poeta, senz'altro, non si era prodigato particolarmente per il popolo, per coloro che facevano fatica a comprenderlo. Non ne aveva nemmeno bisogno. I suoi sforzi furono rivolti altrove. Molti popoli durante il Medioevo conoscevano uno strato sociale colto di cui parla lo studioso sloveno Matija Čop all'inizio del Romanticismo, al quale era rivolta un'importante produzione letteraria mentre il popolo, che ne era escluso, poteva godere dei propri componimenti con eroi popolari, più vicini e più comprensibili ad esso, senza seguire necessariamente l'altra produzione letteraria del posto. Ma non gli sloveni<sup>4</sup>. Il caso loro, però, dal punto di vista culturale, fu più complesso dato che l'attività letteraria locale si sviluppò a lungo in latino, in tedesco, e ai margini del territorio in italiano o in ungherese. Fu un'attività parallela dei ceti abbienti e istruiti che non intaccò quasi il dinamismo popolare. Quei pochi rappresentanti sloveni che riuscirono a studiare, prima nelle piccole città slovene<sup>5</sup>, chiaramente in una lingua stranie-

---

svoj lastni slovar (Gutsmannov), druga pa ga bo kmalu imela (Murkovega)» / «In ogni modo penso che bisognerebbe contare cinque varianti dialettali: carniolano superiore, carniolano inferiore, carniolano interno, carinziano e stiriano – poiché le ultime due (il carinziano e lo stiriano) senz'altro non si possono mettere insieme al carniolano superiore o carniolano inferiore, ambedue (ovvero il carinziano e lo stiriano) dispongono perfino di una grammatica propria (di Gutsmann e di Danjko), la prima ha persino un rispettivo vocabolario (di Gutsmann) mentre l'altra ne predisporrà ben presto (di Murko)». ANTON SLODNJAK, *Pisma Matija Čopa*, 2, Ljubljana, SAZU, 1989, p. 162 (La traduzione del brano, quando non indicato diversamente, è dell'autrice). Cfr. anche MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1983.

3 ALEKSANDRA ŽABJEK, *Dante in Slovenia*, in *Lectura Dantis* 2002, I tomo di questa pubblicazione.

4 Sergij Vilfan nel suo saggio sul contadino feudale (*Dokumenti slovenstva*, 1994, 81) afferma che un contadino sloveno medievale non fu molto diverso dagli altri in Europa, specialmente non tanto da apparire esclusivamente una parte di un semplice popolo di contadini indifesi come invece gli sloveni si presentano spesso nella letteratura o nella pubblicistica varia, ripresa dagli scritti in tedesco. Secondo lui un contadino sloveno si notava più per la sua attività economica non puramente agraria, ovvero per il trasporto, la rivendita della merce, a volte per l'artigianato che lo rendevano rispetto agli altri consimili europei del tempo meno contadino e più un piccolo imprenditore medievale.

5 Anche oggi solo due città hanno più di 100.000 abitanti: Maribor e Ljubljana. Se-

ra<sup>6</sup>, all'inizio in latino, in un secondo momento in tedesco o in italiano ed ungherese, poi nelle università<sup>7</sup>, per lo più austriache, limitavano l'uso della lingua madre ai contatti orali familiari o con il popolo. Solo lentamente la lingua orale si aprì alla variante scritta che attraverso i secoli cercò una forma definitiva, ritrovata con l'aiuto di Čop e Prešeren all'inizio dell'800. L'attività letteraria degli sloveni in una qualsiasi delle lingue straniere citate sopra, ebbe per lungo tempo un destinatario determinante: il popolo che a poco a poco veniva istruito, educato e quindi abituato a risultati sempre più raffinati.

Finché cioè una lingua rimane limitata soltanto ai concetti di un semplice contadino e non è adatta all'uso nelle sfere più alte della vita e della scienza come mezzo di comunicazione<sup>8</sup> non può pretendere di essere considerata una lingua di cultura (parecchie lingue dei selvaggi lo meriterebbero per la purezza stessa della lingua). Una lingua diventa di cultura quando lentamente entra in queste sfere. Una tale cultura finora manca alla lingua carniolano – slovena più che ad una qualsiasi altra lingua slava (ad eccezione forse del sorabo o dello slavo lusaziano) di cui ognuno si può accertare da solo tentando di scrivere in uno stile alto, e non che sia per caso un'opera scientifica bensì una semplice lettera, anche se lo si riesce a fare senza difficoltà perfino nel croato e proprio perché l'intelligenza lì parla e scrive il dialetto più spesso di quanto ne succeda con il nostro<sup>9</sup>.

---

condo l'Ufficio di statistica nazionale gli sloveni hanno raggiunto solo a partire del terzo millennio i 2 milioni di abitanti sul proprio territorio.

6 Il liceo in cui si insegnava la lingua slovena fu creato a Lubiana solo nel 1817, dopo la 'felice' esperienza delle Province illiriche (1809 – 1813). 'Felice' perché i francesi durante i quattro anni della loro invasione permisero che il popolo imparasse il francese servendosi della propria lingua. Si dice anche che la prima grammatica scientifica della lingua slovena di Kopitar sia stata il frutto delle lezioni private alla figlia del governatore francese.

7 L'università più vicina era a Padova, tuttavia lo studio in Italia fu per gli sloveni molto più costoso rispetto a Vienna, che è diventata ben presto anche per gli sloveni un incontrastato centro degli studi universitari. Non a caso i grandi slovenisti all'estero, tipo Jernej Kopitar o successivamente Fran Miklošič, per non parlare sempre dei primi scienziati medievali, tendevano a soffermarsi proprio nella grande capitale imperiale.

8 DANTE dice (DVE, 2000, 5): «Se in effetti si considera attentamente ciò che si fa quando si parla, si vedrà che di null'altro si tratta se non di comunicare al prossimo quanto la nostra mente ha pensato» / «Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nihil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum».

9 MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*, Ljubljana, cit., p. 115: «Dokler namreč ostaja jezik omejen na to, da izraža samo pojme preprostega kmeta, in ni primeren za rabo v višjih krogih življenja in znanosti za sporočevalno orodje, se pač še ne more potegovati za ime

scriveva Matija Čop nel 1833 sull'*Illirisches Blatt* entrando personalmente nella 'Guerra dell'alfabeto' con il suo *Nuovo discacciamento di lettere inutili. Das ist Slowenischer ABC – Krieg*<sup>10</sup>, l'ultima fase della formazione di una lingua letteraria.

Ciò che le grandi nazioni occidentali avevano raggiunto durante il medioevo gli sloveni hanno dovuto guadagnarselo secoli più tardi. Il ritardo iniziale ha obbligato molti a rispondere agli stimoli esterni anche quando il mondo sloveno non era del tutto pronto. Chiaramente non tutti i periodi furono uguali. Nonostante le prime dispute riguardo la paternità della scoperta dei grandi manoscritti medievali all'inizio dell'Ottocento, oggi i Monumenti di Frisinga/Brižinski spomeniki si ritengono il documento slavo scritto in caratteri latini più antico. La sua lingua è lo sloveno del X secolo. Quando lo sloveno Jernej Kopitar, grande filologo slavo, all'inizio dell'Ottocento studiava i testi sloveni in un codice latino<sup>11</sup>, il percorso della storia letteraria fu già stabilito in base alle poche conoscenze preesistenti, non sempre corrette<sup>12</sup>. I monasteri medievali furono tra i maggiori centri spirituali,

---

omikanega jezika (ki bi ga zaradi gole čistosti zaslužil tudi marsikateri od jezikov divjakov). Jezik more dobiti pravo omikanost samo s tem, ko je postopoma vpeljan v te kroge. Taka omikanost pa do zdaj manjka kranjsko – slovenskemu jeziku v večjem obsegu kakor kateremu si že bodi drugemu slovanskemu (kvečjemu bi mogoče lahko izvzeli sorbsčino ali lužiško slovanščino), o čemer se lahko vsak sam prepriča, če poskusi napisati v omikanem slogu, pa ne mogoče kakšno znanstveno delo, temveč samo pismo, čeprav to brez težav lahko napravimo na primer še celo v hrvaščini, in sicer ravno zato, ker tam izobraženci pogosteje govorijo in pišejo to narečje, kakor se dogaja z našim».

10 Il teorico sloveno studiando e conoscendo bene la situazione italiana grazie alle continue informazioni dell'amico goriziano Francesco Leopoldo Savio prese in prestito il titolo da Agnolo Firenzuola che nel 1524 si oppose all'epistola di Trissino sulle lettere nuovamente aggiunte nella lingua italiana rispondendo appunto con il suo *Discacciamento*. La vecchia polemica italiana sembrò a Čop vicina alla questione slovena per la volontà di risolvere il rissoso problema dell'alfabeto che aveva invaso l'intero mondo culturale sloveno e nel contempo lontana, trattandosi di due realtà linguistiche completamente diverse, tale da permettere una soluzione migliore, più indolore per gli sloveni, almeno apparentemente.

11 Il codice latino del vescovo Abramo fu custodito nella cattedrale tedesca fino al 1803. Solo quando fu trasferito nella Biblioteca nazionale di Monaco di Baviera nel 1807 si scoprirono anche i testi scritti in lingua slovena.

12 Čop preparò, su proposta di Kopitar, per la rassegna di Šafařík *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur in allen Mundarten* del 1826 un resoconto della letteratura slovena *Literatur der Winden von Prof. u. Bbibl. Math. Zhop in Laibach*, che può essere considerato la prima storia critica della letteratura slovena, ultimandolo nel 1831. Spedì una copia a Šafařík, che si trovava a Novi sad, il 27/06/1831 attraverso Vienna dando in questo modo la possibilità a Kopitar di aggiungere le proprie osservazioni. Il destinatario ricevette la rassegna slovena di Čop, attentamente commentata da Kopitar, il mese successivo, ovvero nel luglio del 1831. Né Šafařík né Čop pur continuando a lavorarci

culturali e religiosi fino al Quattrocento, quando anche in Slovenia iniziò ad affermarsi la cultura urbana. La prima diocesi nacque sul territorio sloveno nel 1461/1462 a Lubiana contro la volontà del patriarca di Aquileia. L'imperatore Federico III la creò volendo astutamente arrestare l'influenza del patriarca, esponente della politica veneziana, sul suolo asburgico. Fino ad allora le sedi religiose si trovavano al di fuori del territorio etnico sloveno con ovvie conseguenze per lo sviluppo, specialmente culturale del popolo. Inoltre le città medievali furono piccole, come lo sono d'altronde anche oggi. Attualmente solo due città, la capitale Lubiana e Maribor superano i 100.000 abitanti. Le altre località bensì considerate *mesta*, *mesteca*/la città, la cittadina o *trg* /il borgo rimangono molto circoscritte se confrontate con i centri occidentali o orientali dei popoli più numerosi<sup>13</sup>. Ovviamente, la Slovenia solo oggi supera i 2 milioni di abitanti. Mentre una certa prosperità tra l'XI e il XII secolo consentì la nascita e lo sviluppo di nuove città all'interno del territorio, dopo i burrascosi mutamenti ai tempi delle grandi migrazioni medievali, o vecchie nel Litorale, laddove le città e i borghi meno esposti ai forti cambiamenti, abitati dai vecchi abitanti pre-slavi, furono strettamente legati alla loro retroterra in cui si sono successivamente insediati i nuovi arrivati, prevalentemente slavi.

L'attività culturale dei numerosi monasteri sloveni<sup>14</sup> durante tutto il Medioevo non si offrì solo in qualità di centri di copiatura bensì come promotori del pensiero antico e nuovo. Essa è testimoniata da molti manoscritti, provenienti prevalentemente dai due grandi centri monastici di Stična e Žižce e dalla ricchezza delle biblioteche, riscontrata tardi, alla chiusura ottocentesca dei monasteri. Per ovvi motivi il mondo popolare sloveno rimaneva ai margini.

Vari ceti sociali medievali hanno mirato a diversi generi culturali, di conseguenza in lingue diverse. In latino, successivamente in tedesco, i ceti laici e religiosi più colti dell'Ottocento, le corti e gli scienziati, mentre alle lingue volgari veniva concessa prevalentemente la prassi religiosa, l'attività popolare e da alcune parti anche la poesia

---

riuscirono a stampare il materiale. Solo Josef Jireček pubblicò nel 1864 nel primo libro della ristampa dell'opera di Šafařík il testo *Slowenisches und glagolitisches Schrifthum*, un testo preparato da Čop, commentato da Kopitar, con delle correzioni di Šafařík.

<sup>13</sup> Nel Quattrocento si stima che la popolazione carniolana urbana ammontasse solo al 10%.

<sup>14</sup> Gli sloveni perché si trovavano sul suolo popolato dagli sloveni anche se le alte gerarchie straniere hanno sempre badato molto alla propria attività che non aveva molto a che fare con il popolo circostante e le sue necessità culturali. Non invano si dice che gli sloveni erano un popolo di contadini perché Carlomagno fece sul serio piazza pulita della poca nobiltà slovena!

dei nobili o dei cittadini. L'intera cultura medievale ha lasciato le sue tracce vitali, testimonianze scritte ben visibili ad esclusione dell'attività popolare, tramandata oralmente e regolarmente riprodotta in molte varianti soltanto dall'Ottocento in poi. Lo sloveno ha documenti medievali in lingua importanti, ma pochi esempi completi di generi che fanno perciò apparire l'intera attività culturale incompleta. Il suo feudalesimo prediligeva culturalmente altre lingue mentre in Europa si affermavano le lingue volgari. Le condizioni politiche indubbiamente imponevano l'uso di altre lingue. Si dice che l'imperatore Massimiliano I ebbe buone intenzioni di imparare anche lo sloveno, non si sa però se e in che misura il suo desiderio fu realizzato (*Dokumenti slovenstva*, 1994, 95). Oggi si conoscono prevalentemente testi d'uso prammatico anche se l'inizio sembrò molto promettente poiché lo sviluppo sloveno rispetto agli altri popoli vicini non ebbe ritardi. Non si tratta di sole ipotesi nonostante l'usuale scarsità dei documenti scritti, tipica di tutto il mondo slavo che impedisce una ricostruzione più esatta e veloce della situazione prima dell'anno 1000. Eppure non è del tutto impossibile intravedere l'eroico passato degli antenati. Il monaco Hrabar della seconda generazione dei discepoli dei Santi fratelli di Salonico, Cirillo e Metodio, diventato arcivescovo della chiesa pannonica, nel suo scritto sulle lettere parlò dell'uso slavo delle lettere greche e latine prima della creazione cirilliana dell'alfabeto glagolitico. Egli non precisò espressamente i luoghi in cui si servirono dell'alfabeto latino, senz'altro però si riferì alla zona sottoposta all'influenza occidentale dopo lo scisma d'oriente del 1054, ovvero alla Slavia cattolica. È un indizio importante. Un ulteriore aiuto per quanto riguarda la ricostruzione del passato che porta ad una migliore e più esatta conoscenza dell'ambiente sloveno, lo si trova in un noto brano della chiesa salisburghese sulla conversione dei Bavaresi e dei Carantani, intitolata *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* del 871 in cui si può leggere che dalla Pannonia Inferiore furono scacciate filosoficamente le lettere latine proprio grazie all'operato di Metodio; esattamente quelle lettere il cui utilizzo non risultò da nessuna altra parte slava con la quale ebbero contatti i due fratelli<sup>15</sup>.

---

15 Gli Slavi della Carantania e della Pannonia Inferiore al nord del fiume Drava subirono nell'VIII e nel IX secolo d.C. la cristianizzazione dalla chiesa di Salisburgo secondo il metodo irlandese che tenne conto delle condizioni culturali locali. Ne fa fede il *Paternostro* del *Manoscritto di Klagenfurt*, risalente verosimilmente al periodo carolingio. Il testo è privo della parola *kraljestvo* nel senso di *regnum*, derivata direttamente dalla parola *kralj* che entrò nella lingua locale solo con il nome di Carlo Magno/Karel Veliki per indicare le persone di suo rango. La parola è fino ad allora sconosciuta agli sloveni. La tradizione ciril-metodiana usò la parola *cesarstvo* rispetto a *bogastvo* del *Manoscritto* trecentesco di *Klagenfurt*. Il riformatore PRIMOŽ TRUBAR nel suo catechismo

Il X secolo segnò una lenta perdita dell'attività chiericale in lingua locale, rimasta ormai legata alle varie annotazioni e probabilmente alle trascrizioni. L'indebolimento di questo tipo di attività registrò invece un netto miglioramento dell'attività culturale cavalleresca. Naturalmente si tratta di una produzione slovena episodica, incentrata su alcuni nomi quali Ulrich von Lichenstein con il suo poema *Vrouwen dienst/Al servizio della dama* contenente un verso sloveno *Buge waz primi, gralva Venus* che riprende il saluto *Dio vi accompagni, regina Venus* del duca carinziano Bernhard Spanheim quando nel 1227 salutò la folla a Vrata, travestito da Venere. L'ultimo *Minnesanger* Oswald Wolkenstein, invece, andò assai fiero delle sue conoscenze linguistiche che includevano lo sloveno. La produzione letteraria medievale non è del tutto analizzata data la difficoltà di reperire i vari frammenti dei componimenti nei Codici o nelle altre opere straniere, dispersi nelle svariate biblioteche, spesso al di fuori del territorio sloveno. Una tale analisi da parte dei critici illumina continuamente sia la lingua sia lo sviluppo letterario, più sorprendenti del previsto, durante il periodo delle grandi rivelazioni teoriche e pratiche occidentali. In questo lavoro minuzioso, purtroppo, non mancano delusioni. Igor Grdina (*Dokumenti slovenstva*, 1994, 100) menziona con rammarico un frammento poco leggibile di un *Minnesanger* del Quattrocento, compreso nel *Monumento di Auersperg/Turjaški rokopis*. Il testo, fortemente danneggiato è conservato nella Biblioteca nazionale universitaria di Lubiana, sign. 45-59. L'unica decodificazione che permette sono singole parole o brevi insiemi di parole. Grdina lo reputa un esempio dolente della noncuranza slovena verso i propri gioielli in un clima generale di mancanza di documenti scritti.

Di un amalgama apparentemente ben riuscito tra il popolo e la nobiltà locale parla, invece, l'antica cerimonia dell'investitura del duca carinziano, chiamato *slovenski gospod/il signore sloveno*, viva fino al 1414. Ne parlò nella sua opera *De Europa* anche il futuro papa Pio II, Enea Silvio Piccolomini<sup>16</sup>. Il rito è un ricordo dell'organizzazione

---

*Katehismus z dvejma izlagama* del 1575 lamentava ancora l'uso della parola.

16 Il 18 marzo del 1414 un contadino sloveno conferì per l'ultima volta il potere ad un duca carinziano secondo le vecchie usanze servendosi del trono di pietra a Maria Gail presso il castello di Krn in Carinzia. (Il trono è oggi rappresentato anche sui 2 centesimi sloveni). Durante il rito, mai particolarmente amato dalla nobiltà locale, sia il contadino che i rappresentanti del futuro signore feudale della regione si servono dello sloveno come lingua solenne di investitura. L'inconsueto uso orale di una lingua abitualmente obbligata a stare tra le mura delle case e delle chiese, suscita parecchie interrogazioni. L'investitura stessa fu considerata già dai primi cronisti un omaggio originale al signore feudale del posto. Così lo hanno concepito in seguito Piccolomini nel Quattrocento, il teorico e storico francese Jean Bodin nel Seicento o il democratico

libera carantana, formalmente legato alle usanze di altri popoli slavi sia i croati e i serbi che i cechi e i russi. Il trono del signore, un trono in funzione giudiziaria, rappresenta un simbolo, è il simbolo del suo potere. L'ascesa al trono del nuovo signore feudale locale è chiaramente legata all'investitura. La lingua popolare come lingua del rituale che sostituisce le due lingue di alta cultura del tempo, il latino e il tedesco, in una celebrazione così solenne ed importante, ha una doppia valenza: storica e linguistica. Una comunicazione orale ovviamente non rivela e non rispetta le consuetudini tipiche di una lingua scritta quale può essere la base della nostra questione ottocentesca – l'alfabeto, denota però la naturale differenza tra una lingua parlata e una lingua scritta. Il caso sloveno rende tutto ancora più difficile dato che il Medioevo distingue i due usi all'interno di una realtà popolare regionale, dominata a lungo da altre lingue di cultura.

Il Cinquecento ovvero il breve periodo della Riforma portò agli sloveni quell'indiscusso sviluppo della lingua scritta che durante i secoli a venire permise anche un chiaro risveglio letterario. La dinamica di quasi ogni popolo conosce momenti di silenzio più o meno percettibile. Non ne sono rimasti immuni nemmeno sul suolo italiano nel millennio prima di Dante! La poco visibile energia della pausa spesso irrompe improvvisamente rendendo un campo arido fiorito. A volte basta un semplice pensiero. Perfino l'imperatore Francesco Giuseppe meditando sull'arretratezza della lingua slovena si sentì dire garbatamente dal linguista Matija Murko che la lingua primitiva disponeva di una traduzione delle Sacre Scritture risalenti allo stesso periodo dello stimatissimo tedesco e forse poi non era così barbara come si pensava comunemente. Il fatto spiega almeno in parte la fierezza del popolo per quel centennale, unico mezzo di riconoscimen-

---

americano Thomas Jefferson nell'Ottocento. Secondo le notizie del *Manoscritto di Giessen* della seconda metà del Quattrocento la forma conosciuta più antica dell'investitura risale all'XI secolo. Dopo la morte del duca i *kosezi*, un ceto sociale particolare della società slovena, scelsero un rappresentante/un giudice con cui discutere e valutare la proposta del sovrano tedesco riguardo il nuovo signore feudale regionale. Solo in seguito fu conferito il definitivo potere al signore feudale locale in nome del popolo a Maria Gail/Gospa sveta a pochi chilometri a nord di Klagenfurt. Il nuovo duca prima di essere messo su una cavalla e condotto tre volte intorno al trono di pietra dovette indossare per l'investitura i vestiti contadini bicolori del popolo; un pantalone, una giacca, un mantello, un cappello e una piccola bisaccia grigi con una cintura rossa e scarpe da contadino con i lacci delle scarpe rossi. Il popolo intorno cantava un *kirielejson* in sloveno antico, ricostruito dallo storico Ivan Grafenauer: «Čest i hvala bogu vsemogočnemu, iže stvoril nebo i zemljo, da dal jest nam i našej dežele knez i gospod po našej volji» / «Onore e grazie al Dio onnipotente che ha creato il cielo e la terra, che ha dato da mangiare a noi e alla nostra terra, il duca e il signore secondo la nostra volontà» (*Documenti slovenstva*, 1994, 37).



to etnico che rese gli sloveni particolarmente legati alla propria lingua volgare, lentamente diventata uguale alle altre. Quando Primož Trubar nel 1550 si rivolse con il suo catechismo a tutti gli sloveni: «Vsem Slovenzom Gnado, Myr, Mylhost inu prauu Spoznane boshye skusi Jezusa Christusa prossim» / «Prego per tutti gli sloveni la grazia, pace, clemenza e il giusto riconoscimento divino attraverso Gesù Cristo»<sup>17</sup>, finì definitivamente la prima fase dello sviluppo linguistico sloveno privo di unità! Iniziò il processo di europeizzazione conclusasi anche politicamente il 1° maggio 2004 a Gorizia, ai confini italo-sloveni. Il legame medievale tra il popolo che produce per il popolo con l'aiuto finanziario della nobiltà e della cittadinanza straniera diede ottimi frutti che non solo permisero al piccolo popolo slavo di vivere bensì gli assicurarono un'ininterrotta presenza sulla scena culturale mondiale. Molto si è scritto sull'opera e sulla vita di Primož Trubar, sulla sua importanza per lo sviluppo della lingua letteraria, sui suoi capricci presunti o veri, sulle difficoltà che dovette superare, sull'abilità diplomatica, ma non si dirà mai abbastanza delle sue scelte linguistiche coraggiose, a volte zoppicanti, ripetutamente corrette che hanno dato inizio a molte polemiche e si sono in parte concluse con la 'guerra dell'alfabeto'.

La questione dei vari sistemi di scrittura in quanto rappresentazione grafica di un linguaggio umano che rivela il modo di scrivere e fissa un contenuto orale fluido, soggettivo e transitorio, è assai lontana nel tempo per i grandi popoli<sup>18</sup>. Non è per niente marginale dato che è la scrittura quella che racchiude in sé un messaggio, sia la scrittura a mano che le lettere stampate dopo Gutenberg. Gli sloveni non si sono mai mossi troppo dall'ambito latino. Nel Medioevo hanno adoperato diversi caratteri seguendo gli altri popoli vicini in cerca di una scrittura che fosse adeguata alla propria lingua. Non è stato sempre facile unire i suoni slavi ai grafemi latini. La confusione durò quasi tre secoli finché nell'Ottocento, Čop e Prešeren non posero decisamente fine alla questione, ahimé con una guerra. Se Primož Trubar volendo indicare i suoni sloveni [č, š, ž] guardò alla scrittura tedesca del tempo servendosi a proprio piacimento, i suoi successori quali Sebastijan Krelj, Jurij Dalmatin, Adam Bohorič tentarono di ripulire l'alfabeto per renderlo più chiaro. Siccome ognuno cercava d'imporre le proprie

17 IGOR GRDINA, *Protestantska in katoliška reformacija*, in *Dokumenti slovenstva*, p. 101.

18 L'alfabeto fonetico è stato inventato in Siria o in Palestina nei primi secoli del secondo millennio a.C. Le più antiche testimonianze risalgono alla città di Biblo e sono databili tra il XV e il XIV secolo a.C. I greci aggiunsero all'alfabeto fenicio le vocali ed esso passò in Italia con le modifiche romane. È lo stesso sistema che viene utilizzato oggi nella maggior parte del mondo senza determinare la pronuncia.

soluzioni legate al tipo di opera intrapreso, alla variante linguistica conosciuta, non ci fu mai un filo rosso ad unire i vari tentativi. La scarsa istruzione in lingua slovena certamente non fu di aiuto. Una questione banale minacciava di diventare un problema ricorrente. I linguisti studiando la lingua in tutte le sue dimensioni si resero conto dell'inevitabilità di una valida soluzione, ma continuarono a girare a vuoto. Perfino i più grandi. La realtà slovena ricevette le sue grammatiche e i vocabolari ai quali non si può rimproverare sempre solo la scientificità, rimanendo scoperto il dilemma dell'alfabeto.

L'Illuminismo individuò l'urgenza e l'attualità nella questione linguistica, presentatasi dopo le riforme di Giuseppe II e la consapevolezza ormai certa della non sufficienza del tedesco come elemento unificatore dei diversi popoli sottomessi agli Asburgo. I linguisti sloveni si smossero senza trovare però una soluzione definitiva, di consenso generale. Iniziò un paziente lavoro grammaticale che si concluse nel 1809 con l'uscita della grammatica kopitariana *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steiermark*, la prima grammatica slovena scientifica in lingua tedesca. Essa tuttavia non risolse il problema iniziale dell'alfabeto. I tempi dopo la rivoluzione francese che travolse l'Europa, scoprirono in fretta i problemi sloveni senza dare la possibilità di indugiare. La questione linguistica andava risolta in toto, in quel clima complesso di diversità regionale, dall'interno del paese, e non come vista dal centro a Vienna. L'Ottocento portò un aperto rinnovamento culturale in Europa trascinando l'intero mondo sloveno nella propria sentimentalità e spontaneità. Le ruote del mulino culturale iniziarono a girare più veloci senza tentennare, la situazione era matura, bravi protagonisti furono presenti, il mondo slavo si era risvegliato. Il successivo rinnovamento politico, avvenuto alla metà del secolo, è chiamato dagli sloveni *Pomlad narodov/la Primavera delle nazioni* nonostante gli scarsi risultati ottenuti, come per dare un buon auspicio al subbuglio europeo che avrebbe portato ad un profondo rimodernamento della società e della cultura. Qualche decennio prima un movimento spirituale – il Romanticismo – aveva determinato il rinnovamento letterario generale e delle altre manifestazioni artistiche, di cui usufruirono abbondantemente gli sloveni. Investì tutta la vita dei vari popoli in quanto ricerca di modernità o del passato estendendosi dalla Germania e coinvolgendo inevitabilmente tutti. L'esistente rapporto tra la vita di un uomo e il suo linguaggio divenne immediato. C'era un netto predominio della poesia, nella sua nuova concezione di una poesia che poteva esistere solo nell'ambito della propria storia. Un poeta, libero da vincoli esterni, non obbediva che al suo sentimento poetico. L'ambito sloveno operò

sotto questo profilo realizzando i propri bisogni e i sogni. Per la prima volta una coppia ben affiatata di un filologo, storico letterario e di un poeta capovolse la situazione in favore della lingua volgare, naturale che sarebbe diventata la lingua letteraria di un intero popolo. I romantici sono stati volti ad esplorare la ricchezza della propria vita interiore con un implicito sentimento nazionale, diventato in seguito essenziale. Gli stessi elementi avrebbero determinato la guerra linguistica slovena. E l'esempio di Dante – linguista fu indispensabile.

Nel terzo decennio dell'Ottocento l'ambiente sloveno presentò un'anomalia: invece di produrre un alfabeto comune per tutte le regioni in cui veniva usato lo sloveno come elemento di unione, similmente all'Italia, abbondò con 3 alfabeti diversi che minacciarono di dividere definitivamente non solo culturalmente la piccola realtà. L'uso della vecchia scrittura, la cosiddetta *bohoričica*, resistette nonostante il fatto che si trattasse di un vecchio alfabeto latino usato dai protestanti in poi. La lingua che cambia nei secoli non è una novità, già Dante affermò che «il mutamento della lingua vi si realizza solo in un lunghissimo arco di tempo»<sup>19</sup>. L'insieme delle lettere latine usate dagli sloveni per più di due secoli veniva indicato anche ai tempi di France Prešeren con il nome del linguista protestante, Adam Bohorič, che l'aveva ideato. Sia Franc Metelko che Peter Dajnko, consapevoli dell'artificiosità e dell'inadeguatezza della propria scrittura, incoraggiati dallo stesso Jernej Kopitar, anche se non alla sua altezza scientifica, tentarono di rinnovare la scrittura, di semplificarla dando un grafema per ogni fonema. Tuttavia, le due proposte invece di risolvere la questione ortografica, la portarono sull'orlo del precipizio dal quale si salvò solo con una breve e cruenta guerra. Le due nuove scritture presero il nome dagli autori. La *metelčica*, un alfabeto di 32 lettere latine con alcune nuove, prese dall'alfabeto cirillico e greco, fu contestata perfino esteticamente. Ironicamente fu chiamata *krevljica/dalle gambe storte*. Conobbe pochi esempi stampati e fu bandita dalla scuola e dalla chiesa grazie proprio all'abilità e alla testardaggine di Čop e Prešeren. La *dajnčica*, l'altra scrittura, considerata meno importante della riforma metelkiana, non per questo meno combattuta, fu invece legata molto ad una variante regionale della lingua stiriana (*gornjeradgonska*) e come tale inaccettabile per tutti gli sloveni. Le differenze linguistiche all'interno di un piccolo territorio furono così grandi da escludere automaticamente una soluzione regionale perché troppo riduttiva. Dante stesso osservò giudicando la situazione italiana che «la lingua della parte destra d'Italia è diversa da quella della parte sinistra: infat-

19 DANTE, *De vulgari eloquentia*, cit., p. 24: «[...] cum sermonis variatio [...] non sine longissima temporum successione paulatim contingat [...]».

ti, a un modo parlano i Padovani e a un altro i Pisani»<sup>20</sup>. Ciò che succedeva nell'Italia sua del Trecento, continua a succedere in Slovenia. La lingua si divide ulteriormente proprio come annotò Dante:

[...] e perché differiscano nel parlare persino quelli che abitano più vicino, come i Milanesi e i Veronesi, i Romani e i Fiorentini e addirittura gente della stessa razza, come i Napoletani e i Gaetani, i Ravennati e i Faentini e, ciò che è anche più stupefacente, quelli che abitano in una stessa città come i Bolognesi di Borgo San Felice e quelli di Strada Maggiore<sup>21</sup>;

il che rende la giustizia alla questione apparentemente banale dell'alfabeto. La riforma del linguista Dajnko fu meno drastica, non per questo meno contrastata su tutto il territorio sloveno.

Matija Murko pubblicò nel 1825 a Graz, in *bohoričica*, la sua grammatica *Slowenische Sprachlehre und Slowenish - Deutsches Handwörterbuch* affermando nell'introduzione:

Do zdaj smo bili mi štajerski Slovenci tudi v pisavi tesn zvezani s Kranjci kakor smo v jeziku še zmeraj, tako njihovi kakor naši pisateljski izdelki so bili skupna lastnina nas vseh. Zdaj pa se je postavela med nas literarna ločilna pregrada enako pogubna za jezikovno in ljudsko kulturo Slovencev, ki grozi, da bo kakor nekakšen kitajski zid enkrat za vselej odpravila znanstveno skupnost, ki je do zdaj obstajala in je tako nujno potrebna za napredek in uspevanje jezikovne in ljudske omike, saj si prizadevajo, da bi drug drugemu na kljubovanje, prav gotovo pa ne v prid znanosti in skupne stvari Slovencev, vpeljali na Štajerskem Dajnko, na Kranjskem pa Metelkovo metodo pisanja in jo na vse kriplje poskušajo uveljaviti, da bi bili na splošno sprejeti in z uvedbo v ljudske šole vcepljeni ljudstvu v srce. Od vseh strani nam kličejo: "samo enotna abeceda in vse drugo pride samo od sebe", pa vendar si prizadevajo utemeljiti novi, ravno tako težki abecedi, ki bosta mogoče ravno tako malo kakor do zdaj obstoječa pisava drugih slovenskih narečij poskušali sploh

<sup>20</sup> Ivi, p. 23: «[...] putra destrae Italianae locutio ab ea quae est sinistrae (nam aliter Padani et aliter Pisani locuntur)».

<sup>21</sup> *Ibid.*: «[...] et quare vicinius habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Fiorentini, nec non convenientes in eodem genere gentis, ut Neapolitaniet Caietani, Ravennates et Faventini, et, quod mirabilius est, sub eadem civilitate morantes, ut Bononienses Burgi Sancti Felicis et Bononienses Strate Maioris».

kdaj odpraviti medsebojne ločitve<sup>22</sup>.

In Slovenia ci fu bisogno di una 'guerra' per risolvere una questione puramente linguistica. 'La guerra dell'alfabeto' che gli antagonisti di Čop e Prešeren tentarono di ridicolizzare a partire dal titolo in cui infastidiva perfino l'aggettivo **sloveno** dato che la guerra di carta e d'inchiostro si svolse chiaramente in lingua tedesca, è legata alle sorti della rivista letteraria *Kranjska Čbelica*/l'*Ape carniolana*. La rivista si prodigò a pubblicare validi esempi poetici di giovani autori per dimostrare l'indiscusso valore estetico della lingua volgare, in grado di diventare una lingua letteraria, pari alle altre. Anche se le prime battaglie iniziarono sulle pagine del giornale di Klagenfurt *Carinthia* nel 1831 attraverso gli articoli di Jakob Zupan e Jožef Burger, effettivamente fu la critica letteraria della rivista a penna di Čelakovsky a sollevare il conflitto. La critica positiva di *Kranjska Čbelica*/l'*Ape carniolana* di František Ladislav Čelakovsky, pubblicata sulle pagine del giornale *Časopis Českého Museuma* del 1832, pp. 443-454, ristampata tradotta in tedesco e riveduta con alcune annotazioni, sul giornale lubianese *Illyrisches Blatt* del 1833 urtò il gruppo sloveno predominante, protetto da Kopitar, che avrebbe preferito un altro tipo di produzione letteraria, più legata al glorioso passato mentre ahimé al di fuori dei confini sloveni veniva apprezzato proprio il fatto «ker nismo imeli prav nobenih predhodnikov in vodnikov na domačem Parnasu, tako da so z lastno močjo stopili na pesniško pot»<sup>23</sup>. Il mondo letterario sloveno degli anni venti e trenta dell'Ottocento era in pieno sviluppo, purificò il lessico e regolò alcune forme grammaticali come succede regolarmente in ogni lingua, non per questo andava relegato alle sponde contadine di una volta.

---

22 MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*, cit, p. 152: «Finora noi sloveni stiriani eravamo fortemente legati ai carniolani anche attraverso la scrittura, come lo siamo tuttora con la lingua. I frutti letterari sia nostri che loro furono comuni. Ora è sorta però una barriera letteraria, fatale sia per la cultura linguistica che popolare degli sloveni. Essa minaccia come una specie di muraglia cinese a sopprimere una volta per sempre la comunità scientifica, fino ad oggi viva e necessaria per lo sviluppo e la crescita della cultura linguistica e popolare. In Stiria si tenta introdurre, uno contro l'altro, e sicuramente non a favore della scienza né della cosa comune slovena, il metodo di scrivere di Dajnko mentre in Carniola quello di Metelko. Si tenta con tutti i mezzi di attuarli affinché fossero accettati da tutte le parti e innestati nel cuore del popolo introducendoli nella scuola popolare. Si dice che bisogna avere "solo un alfabeto comune, tutto il resto viene da sé", eppure si tenta di creare i due nuovi alfabeti difficili che forse tenderanno poco a distruggere le barriere reciproche come lo fa la scrittura finora esistente delle altre varianti slovene».

23 Ivi, p. 111: «[...] che non abbiamo avuto nessun precursore o guida del proprio Parnaso e quindi si sono incamminati con le loro forze sul sentiero della poesia».

Il conflitto letterario durò due anni e si svolse in più fasi. Vide partecipare il fior fiore della cultura slovena di allora, si servì di tutti i mezzi a disposizione e si estese su tutto il territorio interessato dalla lingua. Il Romanticismo richiamò Dante – poeta che però in Slovenia non ritornò semplicemente con le prime traduzioni del suo Divino poema<sup>24</sup> bensì si fece strada prima da linguista. Il suo trattato filosofico *De vulgari eloquentia*, noto a pochi spiriti eletti in Slovenia, tra cui Čop, rappresentò un'ottima base di appoggio, scientificamente e letterariamente sostenuta, per tutta la serie di piccole manovre volute dai due giovani combattenti sloveni. La dura battaglia ebbe un doppio esito: quello immediato, ristretto ai partecipanti e quello positivo e a lungo termine, valido per tutti gli sloveni che permise alla lingua volgare ed illustre di diventare letteraria contribuendo a fare del popolo una nazione. Boris Paternu nel suo libro su Prešeren scrive:

Nella situazione slovena di allora, l'ingresso in scena della poesia di Prešeren rappresentò un fattore di novità, talmente isolato però, da provocare una forte reazione contraria. Il pensiero conservatore, con le forti personalità ed istituzioni che poteva mettere in campo, divenne un freno alla diffusione della libera espressione poetica, e Prešeren dovette per forza scontrarsi con esso, anche in forma pubblica e diretta [...]»<sup>25</sup>.

La seconda fase dello scontro vide entrare sulla scena i due grandi protagonisti della letteratura, Čop e Prešeren, se si vuole semplificare da teorico il primo, da abile esecutore letterario il secondo. Čop, uomo colto ma schivo, dedicò le ultime forze della sua breve vita al passaggio definitivo di una lingua poco evoluta dei 'pacifici agricoltori' nell'accezione dello storico inglese A.J.P. Taylor<sup>26</sup>, alla lingua degli intellettuali, aperta a criteri estetici. Il genio artistico, Prešeren invece, padrone dei più vasti orizzonti della cultura spirituale e letteraria europea, creò la poesia evoluta assicurando le basi necessarie alla costruzione di un popolo indipendente. L'azione dei due fu congiunta. Čop, poco incline alla scrittura pubblica, infatti la sua attività principale si esaurì con una vasta corrispondenza prevalentemente in

---

<sup>24</sup> Gli sloveni sono stati tra i primi slavi, dopo i polacchi, ad avere traduzioni di alcuni canti danteschi e tra gli ultimi a godere di una traduzione completa della *Divina Commedia*.

<sup>25</sup> BORIS PATERNU, *France Prešeren*, Gorica, Goriška Mohorjeva družba 1999, p. 121.

<sup>26</sup> Lo storico Taylor nel suo libro sulla monarchia asburgica sostiene che alcuni dei popoli austriaci, apparsi durante la 'Primavera delle nazioni', furono creati da letterati e da intellettuali di provenienza contadina.

tedesco, in molti progetti di cui solo due scritti, la già menzionata rassegna critica della letteratura slovena per Šafařik e gli scritti con i quali partecipò alla guerra dell'alfabeto, successivamente ristampati in forma separata sotto il titolo *Nuovo discacciamento di lettere inutili, das ist: Slownischer ABC – Krieg*. La ristampa comprese tutti i contributi che nel 1833 uscirono sulle pagine dell'*Illyrisches Blatt*, concernenti *Kranjska Čbelica*/l'*Ape carniolana* e la *metelčica* e si conclusero con il ciclo satirico prešerniano *Literarische Scherze in August Wilhelm v. Schlegel's Manier*/Scherzi letterari alla maniera di A.W. Schlegel.

La terza fase conclusiva segnò poi una schiacciante vittoria dello schieramento giovane, apparentemente più debole, con la proibizione delle due nuove scritture, proposte dal gruppo più rinomato e vincente sulla carta, dei due collaboratori sloveni dello sfortunato grande linguista slavo Jernej Kopitar. La Commissione scientifica presso la Corte di Vienna il 6 novembre 1833 emanò un decreto con il quale proibì l'uso dell'alfabeto metelkiano. Il divieto arrivò a tutte le autorità scolastiche il 4 febbraio 1834 con effetto immediato. Le due scritture scomparvero dalla circolazione. Gli sloveni optarono per la nuova scrittura ceca, più appropriata alla lingua e già sperimentata in Croazia da Ljudevit Gaj, la cosiddetta *gajica* o *slovenika*, tuttora in uso.

Non si può concludere la questione alfabetica slovena senza soffermarsi brevemente su almeno due sonetti con i quali Prešeren, indubbiamente il più grande poeta sloveno, l'equivalente di Dante, con il beneplacito dell'amico, partecipò alla guerra. Čop e Prešeren non furono complementari solo per la loro opera, teorico l'uno e pratico l'altro ma anche per carattere. Čop era sicuramente più diplomatico dell'amico che non riusciva a fermare i suoi frequenti impeti d'ira, spesso trasformati in svariati componimenti poetici che hanno accompagnato il doloroso evolversi della sua carriera sia poetica che professionale.

I romantici amavano il sonetto, la stessa forma poetica piaceva a Matija Čop che in seguito lo raccomandò all'amico poeta. Egli definì il sonetto una delle forme letterarie più belle dell'Europa meridionale, amata da molti grandi poeti a partire del Duecento. Lo considerò una forma perfetta in grado di esprimere tutto. Non si sa esattamente quando Prešeren scrisse il suo primo sonetto in sloveno, non fu nemmeno il primo a farlo<sup>27</sup>. Ovviamente scelse il modello petrarchesco perché considerato il più perfetto. Il suo interesse per Petrarca è più

---

<sup>27</sup> Jovan Vesel Koseski nel 1818, ventenne, pubblicò nella sua unica raccolta poetica in lingua, uscita a Leopoli, il primo sonetto sloveno con la rispettiva traduzione in tedesco.

percettibile dei fili sottili che lo legano a Dante<sup>28</sup>, si tratta però di un legame esteriore. Prešeren rese il sonetto sloveno. La poesia precedente non fu colta e non influì su Prešeren quanto la poesia popolare. Il suo ottimo senso della situazione e della versificazione gli suggerirono una certa tecnica mnemonica. Egli capì perfettamente l'importanza delle parole rimate che si presentavano sotto un nuovo aspetto. La sua forza stava nel fatto di poter colpire con le parole indistintamente colui che era il bersaglio di turno. Se ne servì abbondantemente nella 'guerra dell'alfabeto'. Esaminando i due sonetti *Apel podobo na ogled postavi*/Apelle mette il suo dipinto in mostra e *Al' prav se piše kava ali kasha*/Si scrive bene kava o kasha emerge proprio questa abilità del poeta. I componimenti fanno parte dei sonetti satirici dell'unica raccolta di poesie, redatta da lui stesso e uscita nel dicembre del 1846. Il primo è chiaramente rivolto contro l'indiscussa autorità del mondo slavo – Jernej Kopitar. Apelle fu ideato ancora prima della 'guerra dell'alfabeto', nel 1830, quando Prešeren seppe il giudizio negativo kopitariano sulle sue poesie. Decise di prendersi gioco di lui. Scelse un aneddoto di Plinio il Vecchio sul pittore greco Apelle che permise ad un ciabattino di giudicare le scarpe riprodotte nel quadro. Prešeren voleva richiamare Kopitar a non uscire dall'ambito delle sue competenze filologiche negandogli la possibilità di esprimere un giudizio estetico sulla poesia. Giocò con il suo cognome usando i sinonimi, i diminutivi, le metafore. Volle pubblicare il sonetto nel terzo volume della rivista KČ, l'amico, più cauto, però glielo sconsigliò. L'ira del poeta colpì l'amico (le lettere di Klagenfurt del 1832), vinse però la ragione e Prešeren ritirò di malavoglia il sonetto aspettando una nuova occasione di pubblicazione. Non dovette aspettare molto. L'occasione giusta gli si presentò l'anno dopo alla fine della 'guerra dell'alfabeto' quando Čop lo fece pubblicare il 27 luglio 1833 come supplemento dell'*Illyrisches Blatt* in risposta letteraria agli avversari con un titolo in tedesco:

Apel podobo na ogled postavi,  
ker bolj resnico ljubi kakor hvalo,  
zad skrit vse vprek posluša, kaj zijalo  
neumno, kaj umetni od nje pravi.

Pred njo s kopiti čévljarček se vstavi;  
Ker ogleduje smôlec obuvalo,

---

28 Ne sa qualcosa il bosniaco parigino, Kolja Mićević, che tradusse Dante e Prešeren in francese. La sua traduzione prešerniana suscitò molte polemiche in Slovenia perché frutto di un'interpretazione critica *sui generis*, lontana dalla critica ufficiale slovena.



jermenov meni, da ima premalo;  
kar on očita, koj Apel popravi.

Ko pride drugi dan spet mož kopitni,  
namest' da bi šel dalj po svoji poti,  
ker čevlji so pogodu, méč se loti;

zavrne ga obraznik imenitni,  
in tebe z njim, kdor náp'čen si očitar,  
rekoč: "Le čevlje sodi naj Kopitar!"<sup>29</sup>

Nel ritrarre satiricamente la figura dell'avversario, nonostante si trattasse di un grande linguista slavo, Prešeren inventa un pungente gioco con il suo cognome, usato chiaramente nell'aforisma dell'ultimo verso *Il ciabattino giudichi soltanto le scarpe!* mentre prima il cognome viene ridotto ad un nome comune – *kopitar*, un termine dispregiativo per indicare un calzolaio. Il gioco continua a livello fonico e lessicale per finire con l'esclamazione conclusiva, ormai diventata una massima comune in Slovenia per indicare una persona che pretende di giudicare qualcosa che non capisce. Il chiaro riferimento a Kopitar non finisce qui, l'uso del diminutivo *čevljarček* preceduto dall'altro sostantivo *s kopiti/con le forme di legno per le scarpe* indica anche l'altezza fisica della persona in questione. Dal punto di vista formale il sonetto è rigidamente strutturato, il verso è *laški enajsterec*, un endecasillabo con la rima abbracciata ABBA delle quartine e CDD, CEE delle terzine.

L'altro sonetto *Al' prav se piše kawa ali kasha/Si scrive bene kawa o kasha* fu scritto proprio all'occasione della riforma alfabetica utilizzando l'alfabeto di Metelko e il vecchio alfabeto di Bohorič per indicare una sola cosa: il miglio. Anche questa volta Prešeren si rifugiò nella Grecia antica dove si trovava Abdera, una città tristemente nota per la semplicità dei suoi abitanti. Si dice che lì ebbe inizio il famoso processo sull'ombra dell'asino poiché non era chiaro se affittando l'asino l'uomo affitta anche la sua ombra o deve affittarsela a parte. La furberia di Prešeren sta anche questa volta nella scelta dell'argomento, decisamente legato alla questione: Metelko aveva proposto nella sua grammatica la stessa storia dell'ombra di un asino citando Esopo mentre il suo alfabeto iniziava con le lettere A, B, D, E... La lingua è di stile inferiore rispetto al primo sonetto. L'immagine iniziale si riferisce al mondo contadino dove *kawa o kasha/il miglio*, scritta in un modo o nell'altro, non cambia affatto. Il sonetto è di notevole impegno arti-

29 FRANCE PREŠEREN, *Poezije*, Ljubljana, Prešernova knjižnica 1952, p. 106.

stico. Il verso è lo stesso del sonetto precedente, la rima delle quartine rimane la stessa ABBA mentre nelle terzine diventa CCD e EED. Prešeren ama cambiarla. La composizione è tematica con un solo punto nodale. Le espressioni *kauua*, *kasha* e *Abderiti* sono ben visibili. Tutte evocano il problema in questione. Parlare dell'alfabeto chiaramente non significa parlare solo dell'alfabeto bensì affrontare tutta la situazione slovena con i suoi protagonisti.

Al' prav se piše kauua ali kasha,  
se šola novočrkarjev srdita  
z ljudmi prepira novega kopita;  
kdo njih pa pravo trdi, to se praša.

Po pameti je taka sodba naša:  
Ak' je od kashe kauua bolj'ga žita  
In boljš' obdelana in bolj polita,  
naj se ne piše kasha, ampak kauua.

Ak' pa po črki boljša jed ne bode,  
in zavolj črke ne trpi nič škode,  
obdaja taka misel nas Slovence,

da pravdajo se ti možje znabiti,  
za kar so se nekdANJI Abderiti  
v sloveči pravi od oslóve sence<sup>30</sup>.

I nuovi alfabetisti che si basavano sul collegamento tra la vecchia scrittura e l'inquinamento morale dell'ambiente sloveno, rappresentato dalla poesia d'amore di Prešeren, non sopportarono l'internazionalizzazione del problema che diventò inevitabile con l'intervento di Čelakovsky e la pubblicazione in ceco proprio del sonetto *Al' prav se piše kauua ali kasha/Si scrive bene kauua o kasha* determinando così una soluzione matura, non arbitraria. L'alfabeto etimologico rese di nuovo gli sloveni vicini l'uno all'altro senza badare alla pronuncia abituale delle diverse località. Nel contempo scegliendo una terza, nuova scrittura, questa volta slava, si avvicinarono ad altri popoli slavi come si auspicava già il fratello di Čop, Janez, in una sua lettera a Matija da Vienna rendendosi conto dei vantaggi di una tale scelta per un piccolo popolo. Come Dante diventò sempre più concreto nel suo trattato *De vulgari eloquentia*, parlando nel secondo libro tra l'altro dei poeti degni

---

30 Ivi, p. 105.

di usare il volgare, degli argomenti ammessi, del metro e degli stili, così il tandem Čop – Prešeren passò dalla teoria alla prassi poetica, risolvendo strada facendo alcune questioni apparentemente marginali, tipo il problema dell'alfabeto, che permisero a tutta la società slovena di esplodere culturalmente all'inizio dell'Ottocento. La soluzione linguistica dantesca aiutò gli sloveni a trovare la propria strada nel rendere una lingua volgare letteraria. L'illustre esempio servì a tutto un popolo per dimostrare il valore generale delle sue affermazioni e la nobiltà stessa di una lingua volgare. Dante, anche se cinque secoli più tardi, aiutò il coraggio di due combattenti di una piccola lingua in ascesa.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

MATIJA ČOP, *Pisma in spisi*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1983.  
*Matija Čop 1797 – 1835*, Jesenice, Muzej Jesenice 1997.

DANTE, *De vulgari eloquentia*, Milano, Garzanti 2000.  
*Dokumenti slovenstva*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1994.

KOLJA MIČEVIĆ, *Prešeren, malo drugače*, Ljubljana, MK 2004.

BORIS PATERNU, *France Prešeren*, Gorica, Goriška Mohorjeva družba 1999.

FRANCE PREŠEREN, *Poezije*, Ljubljana, Prešernova knjižnica 1952.

ANTON SLODNJAK – JANKO KOS, *Pisma Matija Čopa, 1,2*, Ljubljana, SAZU, 1986.

ALEKSANDRA ŽABJEK, *Dante in Slovenia*, in *Lectura Dantis 2002*, nel I tomo di questa pubblicazione.

LUCIO SESSA

## BORGES E DANTE: UNA SINTONIA «SOSPETTA»

Borges ha avuto un'intensa attività di critico, ma solo a Dante ha dedicato un intero libro di saggi. C'è da aggiungere che le pagine critiche di Borges risalgono soprattutto ai suoi anni giovanili, mentre i *Nove saggi danteschi*<sup>1</sup> (il numero è un evidente omaggio al poeta fiorentino) vedono la luce nel 1982, cioè quasi alla fine della sua traiettoria artistica, e il fatto che si sia trattato di un recupero e sistematizzazione di materiali precedenti testimonia che l'interesse per Dante ha accompagnato Borges lungo tutta la sua vita.

Credo che il vertice della letteratura e delle letterature sia la *Commedia*. Questo non significa che io ne condivida la teologia o sia d'accordo con le sue mitologie. Ci sono la mitologia cristiana e quella pagana mescolate, ma non è questo il punto. Il punto è che nessun libro mi ha offerto emozioni estetiche così intense. Io sono un lettore edonista, e nei libri cerco emozioni. La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo è privarsi del miglior dono che la letteratura possa offrirci, è abbandonarsi a uno strano ascetismo. Perché negarci la felicità di leggere la *Commedia*?<sup>2</sup>

«Se mi dicessero di salvare un solo libro, salverei la *Commedia*», dirà più tardi a Domenico Porzio<sup>3</sup>.

Pochi dubbi sul fatto che la *Divina Commedia* sia per Borges il libro dei libri. Quel che ci preme sottolineare è che l'argentino nutre per Dante un affetto «sospetto», che va al di là del valore letterario monumentale dell'opera dantesca, in quanto la sente come «intima» al di là dell'estetico. Convinti di ciò, ce ne chiediamo il perché, ci chiediamo

---

1 *Nueve ensayos dantescos* (1982), in *Obras completas* (d'ora in avanti O. C.), vol. III, Barcelona, Emecé 1989.

2 JORGE LUIS BORGES, *Siete noches* (1980), O. C., vol. III, p. 217. [La traduzione è mia, come tutte quelle che seguiranno].

3 DOMENICO PORZIO, "Introduzione" a Borges, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori 1989, vol. I, p. LXV.

cioè come mai Borges fosse così «intimamente preso» dalla *Divina Commedia*.

Questo lavoro sarà un tentativo di rispondere a tale domanda, ammesso e non concesso che essa sia fondata.

Iniziamo col raccontare il primo incontro di Borges con Dante. Il luogo è alquanto prosaico: un tram che agli inizi degli anni Quaranta percorreva Buenos Aires dalla zona nord (dove lo scrittore abitava) alla zona sud (dove lavorava come bibliotecario, finché il governo di Perón, salito al potere nel 1946, non lo mise in «mobilità», nominandolo ispettore di polli e conigli in un mercatino rionale della città).

In tram, per ingannare il tempo, l'impiegato pendolare Jorge Luis Borges de Acevedo legge, in un'edizione tascabile, la *Divina Commedia*. La legge in inglese, con testo a fronte, procedendo così: prima una terzina in inglese, poi la stessa in italiano; arrivato in tal modo alla fine del canto lo rilegge per intero, sempre prima in inglese e poi in originale. Verso la fine della seconda cantica, quando Dante si congeda da Virgilio, Borges si congeda dal traduttore, Carlyle: è in grado di proseguire da solo, dando di tanto in tanto uno sguardo alla traduzione.

Quando giunsi alla vetta del Paradiso terrestre, quando giunsi al Paradiso deserto, là, nel momento in cui Dante è abbandonato da Virgilio e si trova da solo e lo invoca, in quel momento sentii che potevo leggere il testo direttamente in italiano e dare solo di tanto in tanto uno sguardo al testo inglese<sup>4</sup>.

Dunque Dante lascia Virgilio, Borges lascia Carlyle; l'uno si trova ora nel Paradiso terrestre, l'altro in un tram, ma entrambi nell'emisfero australe.

Questa sarà la sua prima lettura del testo dantesco, il momento della scoperta; d'ora in avanti lo leggerà ininterrottamente, così come leggerà svariati commenti, e la cosa non è priva d'importanza perché anch'essa rivela un privilegio accordato al poeta fiorentino. Infatti, Borges è sì lettore onnivoro, ma non precisamente di critica letteraria, verso la quale, spesso, si mostra scettico e poco interessato, o almeno è quanto afferma a più riprese. Detto di passaggio, tra i commentatori del testo dantesco, l'argentino dichiara di preferire Momigliano e Grabher.

Racconta della sua passione per Dante anche Domenico Porzio, ospite a casa del poeta cieco e «costretto» a leggergli canti su canti della *Commedia*, con annessi svariati commenti.

---

<sup>4</sup> BORGES, O. C., vol. III, p. 209.

Mi chiede, indicandomi una zona della libreria, di disporre sul tavolo le sue edizioni della Divina Commedia. Sono una mezza dozzina, di cui una illustrata: dello Scartazzini, del Momigliano, del Casini-Barbi, del Provenzal, del Sapegno, del Grabher. Prendiamo anche la traduzione inglese del Longfellow. La nostra umile lectura Dantis consiste in questo: leggo attentamente, spesso ripetendo, alcune terzine, un canto o una sua parte, controllando e mettendo a confronto, su richiesta del mio ascoltatore, le note nelle varie edizioni disponibili. Quindi rileggo il canto senza più interruzioni. Mi accorgo che Borges sa a memoria gran parte delle terzine, che mormora a voce bassa. In più sedute leggeremo alcuni canti dell'Inferno e l'ultimo del Paradiso, vedendone anche la traduzione, spesso esemplare, del Longfellow<sup>5</sup>.

Come mai Borges non usi alcuna traduzione spagnola lo racconterà più tardi lo stesso Porzio, riportando queste parole borgesiane:

I lettori di lingua spagnola devono rassegnarsi a leggere Dante nell'originale; le due lingue sono troppo affini. La traduzione di Mitre è ridicola. Carlos Mastronardi, un buon poeta, tradusse il primo canto dell'Inferno; ma non rispettò nemmeno gli endecasillabi<sup>6</sup>.

Qui forse il poeta rivela un po' di snobistica anglofilia, che tante volte, a torto o a ragione, gli è stata rimproverata. Infatti, tra le tante versioni castigliane della *Divina Commedia* ce n'è almeno una, ad opera del poeta spagnolo Ángel Crespo, che è decisamente mirabile, ed è stata pubblicata a metà degli anni settanta, quindi diversi anni prima del suo colloquio con Porzio.

Ma entriamo ora in argomento, analizzando alcune significative presenze dantesche nella narrativa borgesiana. La protagonista (contumace) di uno dei suoi racconti più celebri, «L'Aleph», si chiama Beatriz Viterbo, e il racconto si apre con la notizia della sua morte: «Il torrido mattino di febbraio in cui Beatriz Viterbo morì»<sup>7</sup>. L'io narrante del racconto si chiama Borges, e verso Beatriz soffriva di amore non corrisposto: «Qualche volta, lo so, la mia vana devozione l'aveva esasperata; morta, potevo consacrarmi alla sua memoria, senza speranza,

---

<sup>5</sup> PORZIO, op. cit., vol. II, pp. XIII-XIV.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> BORGES, *El Aleph* (1949), in O. C., vol. I, p. 617.

ma anche senza umiliazione»<sup>8</sup>. Borges (il personaggio Borges, naturalmente) continua a frequentare il cugino di Beatriz, individuo parecchio eccentrico e poeta da strapazzo, che afferma di custodire l'aleph nella cantina della vecchia casa paterna, che corre il rischio di essere abbattuta. L'aleph viene da questi descritto come «uno dei punti dello spazio che contiene tutti i punti»<sup>9</sup>. Borges pensa che Carlos Argentino Daneri (questo il nome del cugino di Beatriz Viterbo) sia pazzo e preferisce assecondarlo, per cui acconsente ad andare da lui per vedere questo misterioso aleph. Giunti a casa, approfitta di un momento di solitudine per rivolgere una sorta di struggente preghiera laica e nostalgica a un ritratto di Beatriz: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz adorata, Beatriz *perduta per sempre*, sono io, sono Borges»<sup>10</sup>. Dopodiché scende giù in cantina, senza convinzione, anzi un po' spaventato, ma con sua somma sorpresa lo vede davvero, l'indescrivibile aleph.

Eccomi al centro ineffabile del mio racconto; qui inizia la mia disperazione di scrittore. Ogni linguaggio è un alfabeto di simboli il cui esercizio presuppone un passato che gli interlocutori condividono; come trasmettere agli altri l'infinito Aleph, che la mia timorosa memoria abbraccia malamente? [*dietro la memoria non può ire*]. In quell'istante gigantesco, ho visto milioni di atti dilettevoli o atroci; nessuno mi ha meravigliato tanto quanto il fatto che tutti occupassero lo stesso punto, senza sovrapposizione o trasparenza. Quel che i miei occhi hanno visto era simultaneo: quel che trascriverò, successivo, perché il linguaggio è così<sup>11</sup>.

Confrontiamo questo racconto con quanto Borges scrive nel prologo ai saggi danteschi:

Immaginiamo, in una biblioteca orientale, una miniatura di molti secoli fa. Forse è araba e ci dicono che in essa sono raffigurate tutte le storie delle Mille e una notte; forse è cinese, e sappiamo che illustra un romanzo con centinaia o migliaia di personaggi. Nel tumulto delle sue forme, qualcuna – un albero che assomiglia a un cono rovesciato, moschee rossastre su un muro di ferro – richiama la nostra attenzione e da essa passia-

---

8 *Ibid.*

9 *Ivi*, p. 623.

10 *Ivi*, p. 624 [*corsivo di redazione*].

11 *Ivi*, p. 625.



mo ad altre. Declina il giorno, la luce si affatica e man mano che ci addentriamo nell'incisione comprendiamo che non c'è cosa della terra che non contenga. Quel che è stato, è e sarà, la storia del passato e quella del futuro, le cose avute e quelle che avrò, tutto ciò ci aspetta in qualche punto di quel labirinto sereno [...]. Ho vagheggiato un'opera magica, una miniatura che sia anche un microcosmo; il poema di Dante è questa miniatura d'ambito universale<sup>12</sup>.

La somiglianza tra l'aleph e il poema dantesco è impressionante, anzi diremmo che sono la stessa cosa. La differenza sta nel fatto che Dante ha avuto il dono – ma anche la *hybris* – di raccontare l'ineffabile, di *trasumanar*, cosa vietata al personaggio di nome Borges. Torneremo sull'aleph, dopo una digressione sulla *hybris* di Dante-Ulisse nell'interpretazione di Borges.

#### LA HYBRIS DI DANTE-ULISSE

Il XXVI canto dell'*Inferno* è tra i più drammatici del poema, e Borges motiva la risaputa identificazione di Dante con Ulisse attraverso alcuni acuti rilievi, notando cioè che Ulisse qualifica la propria impresa come *folle*, e nel canto XXVII del *Paradiso* c'è un riferimento al *varco folle d'Ulisse*: l'aggettivo è lo stesso che Dante usa nella selva oscura, parlando con Virgilio: *temo che la venuta non sia folle*; quando Dante si trova nello stesso luogo di Ulisse, sulla stessa spiaggia che il greco aveva intravisto prima di morire, riferisce che Virgilio lo cinge con un giunco *com'altrui piacque*, e sono le stesse parole pronunciate da Ulisse quando narra la sua tragica fine. Fin qui Borges, che riprende e cita l'interpretazione di Carlo Steiner:

Dante non avrà pensato a Ulisse, naufragato in vista di quella stessa spiaggia? Ovviamente sì. Ma Ulisse aveva voluto giungervi confidando sulle sue sole forze, sfidando i limiti posti all'umano potere. Dante, novello Ulisse, vi metterà piede da vincitore, cinto d'umiltà, e non lo guiderà la superbia, bensì la ragione, illuminata dalla grazia<sup>13</sup>.

Poi cita August Rüegg:

---

<sup>12</sup> BORGES, O. C., vol. III, p. 343.

<sup>13</sup> Ivi, p. 355.

Dante è un avventuriero che, come Ulisse, percorre strade non percorse, mondi non visti da uomo alcuno e aspira alle mete più difficili e remote. Ma il paragone finisce qui. Ulisse intraprende avventure proibite a proprio rischio e pericolo; Dante si lascia condurre da forze superiori<sup>14</sup>.

Borges afferma che tali interpretazioni sono logiche ma contengono un errore di fondo, in quanto

l'azione di Ulisse è indubitabilmente il viaggio di Ulisse, perché Ulisse non è altro che il soggetto di cui si predica tale azione, ma l'azione o l'impresa di Dante non è il viaggio di Dante, bensì l'esecuzione del libro. Il dato è ovvio, ma si tende a dimenticarlo, perché la *Commedia* è redatta in prima persona, e l'uomo che è morto è stato oscurato dal protagonista immortale. Dante era teologo: sovente la scrittura della *Commedia* gli sarà parsa non meno ardua, forse non meno azzardata e fatale, dell'ultimo viaggio di Ulisse. Aveva osato discettare su arcani che la penna dello Spirito Santo a stento menziona; quel proposito poteva ben nascondere una colpa. Aveva osato equiparare Beatrice Portinari alla Vergine e a Gesù. Aveva osato anticipare i dettami dell'imperscrutabile Giudizio Finale, che i beati ignorano; aveva giudicato e condannato le anime di papi simoniaci salvando quella dell'averroista Sigieri, che aveva insegnato il tempo circolare. E tutto questo per la gloria, cosa tanto effimera!<sup>15</sup>

L'intuizione borgesiana risulta illuminante, convincente: sì, Dante s'identifica con Ulisse, prova lo stesso senso di sconfinamento, di delirio (etimologicamente *de-lira* chi esce dal *solco*, in latino *lira*). Ed è questo timore, questo peso emotivo che conferisce al canto la sua tremenda virtù, perché Dante fu Ulisse e in qualche modo temette analogo castigo, conclude Borges.

Se il viaggio del Dante personaggio era autorizzato, nessuno aveva autorizzato Dante Alighieri a scrivere il poema.

#### BEATRIZ VITERBO - BEATRICE PORTINARI

Il Borges protagonista del racconto citato vive in modo struggente la morte di Beatriz Viterbo. Come Dante Alighieri quella di Beatrice

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

Portinari. E Borges sospetta che «Dante abbia edificato il miglior libro della storia della letteratura per inframmezzare qualche incontro con l'irrecuperabile Beatrice»<sup>16</sup>. Ma dopo averla rincontrata la riperde e per sempre. [*Così orai; e quella, sì lontana / come pareva, sorrise e riguardommi; / poi si tornò all'eterna fontana*]. Per Borges sono «i versi più patetici che la letteratura ci abbia mai dato. Li include il canto XXXI del *Paradiso* e, sebbene così famosi, nessuno sembra aver capito il dolore che contengono, nessuno li ha mai ascoltati interamente»<sup>17</sup>.

Riconsideriamo la scena. Dante, con Beatrice accanto, si trova nell'Empireo. Sopra di loro si dispiega, incommensurabile, la Rosa dei Giusti. La Rosa è lontana, ma le forme che la popolano sono nitide. Questa contraddizione, anche se giustificata dal poeta (*Paradiso* XXX, 118), costituisce forse il primo indizio di un'intima discordia. Beatrice, improvvisamente non è più accanto a lui. Un vecchio ha preso il suo posto [*credea veder Beatrice e vidi un sene*]<sup>18</sup>.

Dante riesce a stento a chiedere dove sia Beatrice. *Ov'è ella?*, grida. L'anziano gli mostra uno dei cerchi dell'altissima rosa. Lì, aureolata, c'è Beatrice; Beatrice, il cui sguardo solleva colmarlo di intollerabile beatitudine, Beatrice, che amava vestire di rosso, Beatrice, a cui aveva pensato tanto che lo sgomentò considerare che alcuni pellegrini, da lui incontrati un mattino a Firenze, non avevano mai sentito parlare di lei, Beatrice, che una volta gli aveva negato il saluto, Beatrice, che era morta a ventiquattro anni, Beatrice di Folco Portinari, andata in sposa a Bardi. Dante la scorge lassù; il chiaro firmamento non è più lontano dal più profondo del mare che lei da lui. Dante la prega come pregasse Dio, ma anche come una donna desiderata: *O donna in cui la mia speranza vige / e che soffristi per la mia salute / in inferno lasciar le tue vestige* [...]. Beatrice allora lo guarda un istante e sorride, per poi volgersi all'eterna fonte di luce<sup>19</sup>.

Il momento in cui Dante vede allontanarsi Beatrice è per lui fonte di indicibile tristezza, nonostante le rassicuranti interpretazioni allegorico-teologiche. Borges cita Pietrobono, De Sanctis, Guido Vitali, che danno un'interpretazione tutta allegorica alla scena, per cui Dante, una volta raggiunta la divinità, non avrebbe più bisogno della fede, cioè di Beatrice, come prima, avendo la fede (Beatrice), non aveva più

---

16 BORGES, O. C., vol. III, p. 373.

17 Ivi, p. 372.

18 Ivi, p. 373.

19 *Ibid.*

bisogno della ragione (Virgilio). Cita De Sanctis: «Quando Beatrice si allontana, Dante non profferisce lamento: ogni parte terrena è in lui arsa e consumata»<sup>20</sup>. Ma anche qui, come nel caso dell'interpretazione del canto di Ulisse, Borges separa il Dante personaggio dall'autore, per cui se ciò che sostiene De Sanctis è vero per il personaggio, non lo è per il poeta in carne e ossa.

Soffermiamoci su un fatto incontrovertibile, un solo fatto umilissimo: la scena è stata *immaginata* da Dante. Per noi, è molto reale; per lui, molto meno. (La realtà, per lui, era che prima la vita e poi la morte gli avevano strappato Beatrice). Assente per sempre da Beatrice, solo e forse umiliato, immaginò la scena per immaginarsi insieme a lei. Disgraziatamente per lui, felicemente per i secoli che l'avrebbero letto, la coscienza che quell'incontro era immaginario deformò la visione. Da qui le circostanze atroci, tanto più infernali, naturalmente, in quanto accadono nell'Empireo: la scomparsa di Beatrice, il vecchio che ne prende il posto, la sua brusca ascesa alla Rosa, la fugacità del sorriso e dello sguardo, il dileguarsi eterno del volto<sup>21</sup>.

La stessa cosa era accaduta in occasione del primo incontro di Dante con Beatrice, nel Paradiso terrestre, canto XXX del *Purgatorio*; la processione raccontata è inquietante, forse anche un po' sinistra, senz'altro fuori luogo, nel senso letterale del termine, visto che, dopo tanto peregrinare per i gironi infernali e purgatoriali, si è approdati finalmente al Paradiso terrestre. Scrive Theophil Spoerri: «Senza dubbio lo stesso Dante aveva previsto diversamente quell'incontro. Nulla indica nelle pagine precedenti che l'aspettava la peggior umiliazione della sua vita»<sup>22</sup>. Borges ha una sua spiegazione; dopo aver, ancora una volta, scrupolosamente enumerato e scartato le interpretazioni degli allegoristi, dice:

Dante, morta Beatrice, *perduta per sempre* Beatrice, giocò con la finzione di incontrarla, per mitigare la propria tristezza; io ritengo che edificò la triplice architettura del suo poema per inframmezzare tale incontro. Gli accadde allora ciò che suole accadere nei sogni, macchiandoli di tristi ostacoli. Tale fu il caso di Dante. Rifiutato per sempre da Beatrice, sognò Beatrice, ma la sognò severissima, ma la sognò inaccessibile, ma la sognò su

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 374.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Ivi, p. 371.

un carro tirato da un leone che era un uccello ed era tutto uccello o tutto leone quando gli occhi di Beatrice lo aspettavano [...]. Infinitamente esistette Beatrice per Dante. Dante pochissimo, forse nulla, per Beatrice; tutti noi propendiamo per pietà, per venerazione, a dimenticare questa compassionevole discordia indimenticabile per Dante<sup>23</sup>.

Il sintagma *perduta per sempre* è lo stesso usato in «L'Aleph». La differenza consiste nel fatto che Dante è riuscito nella mirabile impresa di descrivere l'aleph che ha visto, sorta di oltremondo, è riuscito a *trasumanar*, ha scritto la *Commedia*, ma non è riuscito a recuperare Beatrice, che era il suo vero obiettivo, essendo il resto puro schermo. «I cerchi del castigo e il Purgatorio australe e i nove cerchi concentrici e Francesca e la sirena e il grifone e Bertrand de Born sono accidentali; un sorriso e una voce, che egli sa perdute, sono la cosa fondamentale»<sup>24</sup>. Ben diversa la sorte di Paolo e Francesca, uniti per sempre nell'Inferno [*questi che mai da me non fia diviso*]; ed è questa sorte che Dante contempla «con spaventoso amore, con ansia, con ammirazione, con invidia»<sup>25</sup>. Ed è a causa di questo pensiero, insopportabilmente vertiginoso, insopportabilmente ardito, che subito dopo Dante *cade come corpo morto cade*.

Se Dante è riuscito a rammemorare l'aleph e a trovare le parole per dirlo, il Borges personaggio del racconto omonimo non ce l'ha fatta. Ha perduto Beatriz e non ha scritto il poema. Ma il Borges autore invece ce l'ha fatta, la sua letteratura l'ha scritta, come Dante. Sarà un caso che proprio nel racconto citato Borges appaia come personaggio, esattamente come Dante nella *Commedia*? Resta il dato che Beatriz Viterbo è *perduta per sempre* da Borges, come Beatrice Portinari è *perduta per sempre* da Dante. Forse stiamo cominciando a rispondere alla domanda iniziale sul perché Borges fosse così preso dalla *Divina Commedia*.

#### TRA INCANTO E DISINCANTO

Borges, in un ciclo di conferenze tenuto nel '77, il cui primo oggetto è proprio la *Commedia*, ironizza su un'osservazione di Paul Claudel,

---

<sup>23</sup> *Ibid.* [corsivo di redazione].

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> P. 371. [il sintagma «spaventoso amore», *espantoso amor*, ci fa venire in mente i versi finali di una poesia di Borges (*no nos une el amor sino el espanto / será por eso que la quiero tanto*) rivolta a Buenos Aires, amata da Borges, temuta da Borges, come si può amare e temere una donna].

il quale ha scritto, «in una pagina indegna di Paul Claudel, che gli spettacoli che ci attendono dopo la morte corporea non assomigliaranno, senza dubbio, a quelli che Dante ci mostra nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso»<sup>26</sup>. Dante sarebbe stato d'accordo con lui, commenta ironicamente Borges. Per il poeta fiorentino la rappresentazione della *Commedia* era un'evidente allegoria, e lo dimostrano l'epistola a Cangrande della Scala e la lettera apocrifia del figlio (di Dante) Iacopo. È evidente che Dante non poteva credere in un aldilà fatto di coni rovesciati, di spiagge purgatoriali e ascensioni varie, e in cui avrebbe potuto conversare di storia fiorentina con gli ospiti dei tre regni e in terzine toscane. Com'è possibile che Paul Claudel sia stato così ingenuo?, si chiede dunque Borges. E risponde scrivendo che l'intensità del testo dantesco è tale da indurci a credere che l'autore immaginasse l'altro mondo proprio come ce lo rappresentava nella sua opera. Crederci – dice Borges – è salvare il piacere della lettura, è attuare quella che Coleridge chiamava la «sospensione d'incredulità» senza la quale non si darebbe alcuna catarsi aristotelica. E d'altra parte, lo stesso Borges, molti anni prima, in una raccolta poetica del '64, aveva guardato alla *Commedia* con occhi incantati, scrivendo i seguenti versi: «...Allorché diran le trombe il Giudizio Universale, / la terra svelerà il suo grembo e i popoli / risorgeranno tutti dalla polvere / obbedendo alla Bocca inappellabile, / gli occhi non vedranno i nove cerchi della montagna rovesciata...»<sup>27</sup>. Evidentemente, aveva commesso lo stesso «errore» di Claudel, preso dall'intensità del testo. Il fatto curioso è che Borges ripete «l'errore» anche nei saggi danteschi, poche pagine dopo aver ironizzato sul poeta-ambasciatore francese. Lo fa nel saggio intitolato «Il nobile castello del canto quarto» quando scrive:

Ben più profonda è la differenza tra il canto del castello e i seguenti. Nel canto V, Dante ha fatto parlare in modo immortale Francesca da Rimini; nel precedente, quali parole non avrebbe potuto far dire ad Aristotele, a Eraclito o a Orfeo, se avesse già pensato a quell'artificio<sup>28</sup>.

Qui Borges ci sorprende, perché è chiaro che se al Dante personaggio era vietato ripercorrere a ritroso i gironi infernali, l'autore sì che poteva tornare sull'opera per modificarla, e non c'è dubbio che vi sia

26 BORGES, "La Divina Commedia", in *Siete noches* (1980), in O. C., vol. III, p. 207.

27 BORGES, "Del inferno y del Cielo", in *El otro, el mismo* (1964), in O. C., vol. II, p. 243.

28 BORGES, O. C., vol. III, p. 349.

tornato incessantemente. Come mai Borges non si accorge dell'incongruenza, anche in considerazione del fatto che nelle interpretazioni precedenti relative a Ulisse e a Beatrice ha smascherato l'ambiguità tra il Dante personaggio e il Dante autore, guardando le cose dal punto di vista del secondo? Qui, invece, compie l'operazione inversa, e per giunta subito dopo aver rimproverato Paul Claudel di avere interpretato come egli stesso di lì a poco interpreterà. Difficile dare una risposta, o forse le risposte sono due; la prima è che l'intensità del testo dantesco ha ripreso il sopravvento, come accaduto nei versi citati in precedenza, per cui le critiche a Claudel sarebbero state solo un intervallo di disincanto; la seconda è che Borges si sia pentito di aver rotto, con le critiche a Claudel, il patto non scritto della sospensione d'incredulità e abbia voluto ricomporre l'infranto. D'altra parte, Borges insiste spesso sulla necessità di leggere la *Commedia* con occhi innocenti, pur nella consapevolezza che tale innocenza ci è vietata.

Ma restiamo nel nobile castello, nel limbo in cui trovano spazio gli spiriti magni, e il lettore può immaginare l'emozione di Dante quando si trova di fronte Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, sesto tra cotanto senno. Come trascorrono il tempo questi spiriti magni? Scrive Borges che «parlano interminabilmente di letteratura (cos'altro possono fare?). Hanno letto l'*Iliade* o la *Farsalia* o scrivono la *Commedia*; sono magistrali nell'esercizio della loro arte, e tuttavia si trovano nell'Inferno perché li dimentica Beatrice»<sup>29</sup>.

Di nuovo: la letteratura non consola del perduto amore, perché rifugio temporaneo e non appagante. Ci appare chiara l'identificazione di Borges con tale tematica: è l'amore frustrato per Beatrice che porta Dante a scrivere la *Commedia*, secondo Borges; sono gli amori frustrati di Borges ad avvicinarlo a Dante, secondo noi, a sentirlo come anima gemella, come chi è alla ricerca dell'aleph a compensazione di una vita sentimentale infelice. Una prosa di Borges potrebbe far apparire meno peregrina questa ipotesi.

## IL MINACCIATO

È l'amore. Dovrò nascondermi o fuggire.

Crescono i muri del suo carcere, come in un *sogno atroce*. La bella maschera è cambiata, ma come sempre è l'unica. A cosa mi serviranno i miei talismani: *l'esercizio delle lettere, la vaga erudizione, l'apprendimento delle parole usate dall'aspro Nord per cantare i suoi mari e le sue spade, la serena amicizia, i*

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 350.

*corridoi della Biblioteca*, le cose comuni, le consuetudini, il giovane amore di mia madre, l'ombra militare dei miei morti, la notte intemporale, il sapore del sogno?

Stare con te o non stare con te è la misura del mio tempo.

Già la brocca si rompe sulla fonte, già l'uomo si leva al canto del gallo, già si sono scuriti i volti alle finestre, ma l'ombra non ha portato la pace.

È, lo so, l'amore: l'ansia e il sollievo di sentire la tua voce, l'attesa e il ricordo, *l'orrore di vivere successivamente*.

*È l'amore con le sue mitologie, le sue piccole magie inutili.*

C'è un angolo di strada dove non oso passare.

Già mi accerchiano gli eserciti, le orde.

(Questa stanza è irreale; lei non l'ha vista.)

Il nome di una donna mi denuncia.

Mi fa male una donna in tutto il corpo<sup>30</sup>.

Dunque *l'esercizio delle lettere, i corridoi della Biblioteca*, sono talismani inutili per sfuggire all'amore, sono vani; l'unica cosa che conta è Beatrice, e Beatrice è irraggiungibile; l'amore è la realtà, che è simultanea, il linguaggio invece è successivo, e quindi non l'afferra, non c'è cubismo o simultaneismo che tenga, quelle sono illusioni giovanili e avanguardistiche che Borges ha ben presto ripudiato, rassegnandosi a cantare l'assenza, a inseguir parole come chi insegue farfalle, come chi insegue fantasmi di cose, simulacri. In «L'Aleph» l'io narrante parla dell'impossibilità di raccontare quanto ha visto, perché il linguaggio è successivo, e anche qui, in questa prosa, si parla dell'orrore di vivere successivamente. La realtà è l'amore, ma il poeta è incapace di viverla, e non gli resta che rassegnarsi alla letteratura. Anch'egli ha scritto la sua letteratura per incontrare la sua Beatriz, ma la letteratura consola solo parzialmente. Per questo i canti danteschi menzionati sono venati d'incubo, perché Dante, come Borges, capisce che è tutto inutile, per questo nel canto XXXI del *Paradiso* ci sono «i versi più patetici che la letteratura ci abbia mai dato».

Ma torniamo al canto del *Purgatorio* in cui avviene l'incontro con Beatrice; Dante entra nel Paradiso terrestre, alla vetta del Purgatorio, quando arriva il carro che trasporta Beatrice. Lasciamo la parola a Borges:

Il carro si arresta e una donna velata appare; la sua veste è color di fiamma viva. Non alla vista, ma allo stupore del proprio

30 BORGES, "El amenazado", in *El oro de los tigres*, 1972, in O. C., vol. II, p. 485. [Corrivi di redazione].



animo e al rimescolarsi del proprio sangue, Dante comprende che è Beatrice. Sulla soglia della Gloria sente l'amore che tante volte l'aveva trafitto a Firenze. [*Conosco i segni dell'antica fiamma*]. Cerca l'aiuto di Virgilio, come un bimbo spaventato, ma Virgilio non gli è più accanto"<sup>31</sup>. [*Ma Virgilio n'avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die'mi*].

Come il protagonista de "Il minacciato", Dante cerca rifugio nei suoi talismani; cos'è infatti Virgilio se non l'esercizio delle lettere, la serena amicizia, i corridoi della biblioteca nei quali cercare un (vano) rifugio? (L'anacronismo di leggere Dante a partire da Borges è tutto borgesiano: ogni opera crea i suoi precursori).

Scrivre Borges:

Innamorarsi è creare una religione il cui dio è fallibile. Che Dante abbia professato per Beatrice un'adorazione idolatrata è una verità incontrovertibile; che lei una volta si sia burlata di lui e un'altra volta l'abbia schernito sono fatti che racconta la Vita nuova. C'è chi sostiene che questi fatti siano immagini di altri; se fosse così, *sarebbe ancor più rafforzata la nostra certezza di un amore sventurato e superstizioso*<sup>32</sup>.

C'è una vaga assonanza tra *l'amore sventurato e superstizioso* che l'argentino attribuisce a Dante e la *vana devozione* di Borges per Beatriz Viterbo. E c'è anche il verso «è l'amore con le sue mitologie, le sue piccole magie inutili».

Torniamo ai canti «incriminati» del *Purgatorio*: l'apparizione di Beatrice è preceduta nel XXIX canto da una processione alquanto sinistra, e molti commentatori lo notano, per esempio Carlo Steiner: «Una donna con tre occhi è un mostro, ma qui il freno dell'arte non trattiene più il poeta, perché gli sta più a cuore esprimere le moralità che gli sono care. Segno evidente che nell'anima di questo grandissimo artista non l'arte teneva il primo posto, ma l'amore del bene». E Vitali: «Lo sforzo di allegorizzare porta Dante a invenzioni di dubbia bellezza». Tuttavia, Borges afferma che Dante voleva che la processione fosse bella: [*Non che Roma di carro così bello / rallegrasse Africano, o vero Augusto, / ma quel del Sol saria pover con ello*].

E invece

---

<sup>31</sup> BORGES, O. C., vol. III, p. 369.

<sup>32</sup> Ivi, p. 371.

la processione è di complicata bruttezza: un grifone legato a una carrozza, animali con ali costellate d'occhi aperti, una donna verde, un'altra cremisi, un'altra che ha tre occhi in viso, un uomo che cammina addormentato, sembrano meno propri alla Gloria che ai vani cerchi infernali. Non ne sminuisce l'orrore il fatto che alcune di tali figure provengono dai libri profetici e altre dalla Rivelazione di san Giovanni<sup>33</sup>.

Tutti i commentatori hanno sottolineato la severità di Beatrice; infatti, le prime parole che gli rivolge sono dure (*Dante, perché Virgilio se ne vada / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti convien per altra spada*) e il resto non è più tenero, tanto che lo fa piangere di nuovo, sottomettendolo a una specie di autodafè; altri commentatori hanno sottolineato la bruttezza di certi emblemi; secondo Borges, si tratta di due anomalie che hanno un'origine comune, ossia l'amore sventurato e superstizioso di Dante per Beatrice che macchia d'incubi un sogno ambientato nel Paradiso terrestre. Quel sogno è diventato un *sogno atroce*, come accade al «minacciato».

Un incubo che si fissa e si dilata nel canto successivo. Beatrice sparisce; un'aquila, una volpe e un drago attaccano il carro; le ruote e il timone si coprono di piume; il carro, allora, tira fuori sette teste; un gigante e una prostituta usurpano il posto di Beatrice<sup>34</sup>.

## PROSTITUTE

Negli anni spagnoli giovanili, quelli ripudiati, Borges racconta con enfasi la visita a un lupanare<sup>35</sup>, e l'andirivieni tra erotismo e letteratura è incessante, a partire dalla «porta [del lupanare] ubbidiente, che cede con la docilità di un libro che si apre alla pagina già abusata e sciupata dal troppo studio»; l'atmosfera del lupanare è «come una poesiola in cui dolore fa rima con amore», e intanto «ci deliziano le curve facili di una ragazza, essenziale e scolpita come una frase di Quevedo, mentre la tenutaria – maiuscola e gesticolante – ci intrattiene e accetta – senza tradire la minima sorpresa – l'ossidata moneta falsa della nostra logorrea».

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> BORGES, *Casa Elena*, pubblicato sulla rivista «Ultra», Madrid, Año 1, n. 17, 30 de octubre, 1921, in *Textos recuperados* (1919-1929), Buenos Aires, Emecé 1997, pp. 112-113 [tutte le citazioni che seguono sono tratte da questo testo].

Di lì a poco, un breve spazio, un rigo saltato e si arriva al dunque, che Borges racconta così:

Poi = l'incastro carnale. Con queste due parole ho finito, giacché il piacere, sfuggendo alla memoria, non lo si può trattenere racchiudendolo in una formula. Dell'intera matassa sensoriale, la memoria immagazzina solo dati uditivi e visivi. Gli altri – piacere, dolore, stati termici – persistono solo se tradotti nei linguaggi relativi all'udito o alla vista. D'altra parte, che importanza avranno mai le interiezioni e la cangiante plasticità delle fasi del congiungimento, se tali cose hanno un valore unicamente rispetto al piacere, che è l'unica cosa essenziale, e che nessuno riuscirà mai a catturare in un ordito artistico?

Beatrice, Venere volgare o celeste che sia, non può essere cantata, non può essere rappresentata artisticamente: l'arte fallisce lo scopo, per definizione, giacché l'unica cosa essenziale, piacere o amore che sia, non potrà mai essere catturata da un ordito artistico, dice Borges.

Sarà per questo che Borges non parla quasi mai d'amore nei suoi testi? E la cosa si collega alla sua poetica dell'assenza, alla denuncia incessante della fragilità del linguaggio, dell'impossibilità di dire se non attraverso illusorie congetture? «Vita e morte sono mancate alla mia vita / da qui, da questa indigenza il mio amore per tali minuzie», scriverà Borges, laddove naturalmente le minuzie sono la letteratura. E Borges, a torto o a ragione, vedrà in Dante, e nella sua storia sventurata con Beatrice, *une âme soeur*, come direbbero i francesi. Da qui la sua passione per Dante (abbiamo finalmente risposto alla domanda iniziale), da qui la sua acuta interpretazione o – se preferite – i suoi fraintendimenti dell'opera dantesca.



TOMMASO PISANTI

## DANTISMO IN AMERICA

Potrebbe per molti aspetti apparire singolare il fatto che un interesse per Dante sia stato in qualche modo presente, sin dall'inizio, in America, nel Nuovo Mondo. Né bisogna lasciarsi fuorviare da un'immagine di un'America tutta estroversa e un po' fracassona. L'America ha dietro di sé componenti complesse e anche tortuose; e continua a essere attraversata, in un modo o nell'altro, da quella che Perry Miller definì la «sotterranea corrente costituita dalle sue peculiari tensioni etico-religiose collegate d'altronde con le sue stesse origini, col suo stesso sviluppo»<sup>1</sup>.

Nacque l'America del resto, come mito religioso più che russoiano, e si configurò dapprima come progetto di una nuova *polis* transoceanica, di una Nuova Gerusalemme desiderata con agostiniana intensità e vigore, al tempo stesso dinamico-attivistico. La *vastitude américaine* (la chiamò così Chateaubriand) fu campo simultaneamente di un avventuroso muoversi e di religiose tensioni e simbologie<sup>2</sup>. E benché milioni di emigrati si siano poi riversati nel Nuovo Mondo, resta determinante appunto alla base l'avventuroso sbarco dei gruppi di puritani inglesi che perseguitati attraversarono nel 1620, il "furioso Oceano". E i puritani erano zelanti, rigorosi; esasperavano il principio protestante della libera coscienza, del rapporto diretto-drammatico tra l'uomo e Dio, e soprattutto per quanto tendevano ad inquadrare eventi situazioni e persone in reticoli di simboli e allegorie. Elementi che apparivano ben evidenziati, per l'appunto, in un Dante per quel che poteva filtrare considerato pressoché "unico" per rigore etico e polemica fierezza, in un panorama italiano-rinascimentale che ad essi, i puritani, appariva dominato da uno spirito di "profanità". Del resto, la pubblicistica protestante si era già appropriata, anzi, di atteggia-

---

1 Si vedano di PERRY MILLER i due fondamentali studi sullo "spirito della Nuova Inghilterra", *Il Seicento e Da colonia a provincia*, Bologna, Il Mulino 1962. Sull'America puritana rimando al mio *Lo specchio e il ragno. Letteratura americana delle origini*, Napoli, Guida 1977.

2 TOMMASO PISANTI, op. cit., p. 8. Per la *polis* transoceanica rimando al bel libro di GIORGIO SPINI, *Autobiografia della giovane America*, Torino, Einaudi 1968.

menti e squarci danteschi. Ed un esempio è offerto da John Cotton, l'eminente teologo e predicatore, che incluse Dante in un elenco di anticipatori appunto della Riforma<sup>3</sup>.

Ma si andavano assorbendo, via via, anche altri aspetti, altre istanze culturali, e andrà altresì dilatandosi, in generale, il rapporto fra "Dio e la umana ragione", per gli effetti esercitati dalla fisica newtoniana, dalla filosofia di Locke, in parte dall'illuminismo stesso, e termini come libertà e salvezza andranno così configurandosi sempre più lungo il Settecento, in senso ormai più politicizzato. Maturarono in tale temperie, la rivolta delle colonie e l'idea, la lotta per l'indipendenza americana. Parallelamente, e subito dopo, vanno diffondendosi le tensioni e inquietudini preromantiche e romantiche, con il gusto come in Europa, per il sublime, l'orrido e il patetico e tra i poeti antichi e moderni – si legge sul *Freeman's Journal* del 17 dicembre 1783 «nessuno come Dante offre in così rimarchevole esempio del vero sublime e del vero patetico»<sup>4</sup>. Né meraviglia il fatto che la prima rielaborazione-traduzione di un episodio dantesco apparsa in America sia quella del conte Ugolino. Traduzione-rielaborazione in distici con rima baciata. Apparve nel 1792, sul *New York Magazine* e l'autore fu William Dunlap, scrittore, pittore, impresario teatrale, con tendenza naturalmente nella sua traduzione all'amplificazione in chiave drammatica: «*Deep in the doleful tower of guilts I sate*»<sup>5</sup>.

E va intanto mutando l'immagine stessa dell'italiano, va assumendo i tratti del patriota ardente e pugnace. Intanto, in una piccola New York di alcune migliaia di abitanti veniva a stabilirsi Lorenzo Da Ponte, che dopo i trionfi come librettista per Mozart a Vienna aveva dovuto trasferirsi a Londra, con la moglie inglese, nel 1792. Ma dopo alcuni anni di attività presso il teatro italiano, «perseguitato dai creditori e da infinite altre cabale», si decise infine a trovare rifugio al di là dell'Oceano<sup>6</sup>. Si diede Da Ponte a dare in "Nuova Jorca" anche lezioni di italiano e ad organizzare rappresentazioni teatrali. E fu infine chiamato ad insegnare italiano al Columbia College. Trovandosi così a «ristudiare col più grande fervore quel divino poema di Dante e a

---

3 Vi sono inclusi anche Petrarca e Marsilio da Padova. Per una più ampia trattazione dell'argomento rimando anche al mio volume *Dantismo americano e altri saggi*, Napoli, Loffredo 1979 e *L'un lito e l'altro*, Napoli, Liguori 1995.

4 Si veda GUIDO CAPPONI, *La fortuna di Dante attraverso le riviste del periodo coloniale americano*, «Studi danteschi», XXXI (1953).

5 La versione apparve solo con le iniziali W. D., nelle quali Joseph G. Fucilla identificò appunto il Dunlap (*Italica*, VIII, 1931, pp. 40-41), ora *Studies and notes*, Napoli-Roma 1953.

6 Si veda in generale RODERIK M. MARSHALL, *Italy in English Literature*, New York 1934.

schiarirne le oscurità e i passi difficili». E su ciò pubblicò, nel 1825, una *Critique on certain Passages in Dante*, sulla *New York Review*<sup>7</sup>.

Nei primi decenni dell'Ottocento, col diffondersi del Romanticismo, l'interesse per la *Commedia* si va alimentando anche in America di un gusto vivido per le grandi sintesi, per una poesia che ne sia voce ed espressione. E come in Europa, è l'*Inferno* quella delle tre cantiche ad essere esaltata maggiormente, senza tuttavia che venga meno, in America, un interesse anche di carattere etico. E sarà proprio qui che il dantismo americano scavava una sua peculiare zona di approfondimento, proprio in chiave di simboli e allegorie. Dall'Inghilterra giungeva intanto la traduzione dell'intera *Commedia* ad opera di Henry Cary (1814 e 1819) lodata dal Coleridge, e dal Foscolo: un tipico prodotto romantico, in cui «il procedimento di traduzione è come una sorta di specchio magico»<sup>8</sup>. Venne ristampata nel 1822 a Filadelfia. Mentre Foscolo cominciava a pubblicare i suoi saggi danteschi, Coleridge riprendeva intanto il parallelo Dante-Milton, con nuove acute considerazioni. Coleridge distingueva tra "l'orribile" e il "terribile" (con prevalenza nell'*Inferno* dell'"orribile"). Risonanze di tali idee si ritrovano anche in America, in vari saggi ed articoli, mentre andava prendendo consistenza che «aver letto solo l'*Inferno* non significa aver letto Dante»<sup>9</sup>. Sarà George Ticknor, professore di lingue e letterature moderne ad Harvard, che dedicherà a Dante nel 1831 un primo specifico corso di lezioni<sup>10</sup>. È il periodo anche in cui le risonanze dei moti risorgimentali e la presenza stessa di numerosi patrioti italiani esuli in America suscitano l'immagine di un'Italia nuova, più vicina alla *mind* americana<sup>11</sup>.

A succedere al Ticknor fu chiamato nel 1835 il poeta Henry Wadsworth Longfellow, allora famoso e molto apprezzato<sup>12</sup>. E a Dante, per il quale nutriva una ammirazione grandissima, egli volle dare,

---

7 Da Ponte era nato a Ceneda (ora Vittorio Veneto) nel 1749. Morì a New York nel 1838. Le *Memorie* furono pubblicate da Da Ponte stesso a New York nel 1823 e poi nel 1830 in edizione ridotta. Si veda anche *Memorie ed altri scritti*, a cura di Cesare Pagnini, Milano 1971.

8 WILLIAM J. DE SUA, *Dante into English: A Study of the Translations of the Divine Comedy in Britain and America*, Chapel Hill 1964.

9 William Prescott in una lettera a George Ticknor. Si veda il volume di ANGELINA LA PIANA, *La cultura americana e l'Italia*, Torino, Einaudi 1938.

10 Ticknor si volgerà poi soprattutto alla letteratura spagnola. Viaggiò molto in Europa e fu varie volte in Italia. Rimando al mio saggio "G. Ticknor: il primo dantista", nel citato volume *Dantismo americano e altri saggi*.

11 Durante il decennio dal 1830 e al 1840 l'italiano fu spesso al secondo posto nell'insegnamento delle lingue ad Harvard, dopo il francese.

12 Si veda in WERNER FRIEDERICH, *Dante's Fame Abroad*, Roma 1950. Rimando anche alla mia voce su Longfellow nella *Enciclopedia dantesca*, Treccani, volume III.

in lingua inglese, una traduzione completa del "divin poema". Oltre ai vari articoli e saggi che dedicò a Dante, i suoi primi saggi di traduzione risalgono al 1839, ma la traduzione dell'intero poema sarà ultimata solo venti anni dopo, nel 1865, proprio in occasione del sesto centenario della nascita di Dante. Sembrò, la traduzione, superiore a quella del Cary in *blank verse* (il verso sciolto inglese), ma è naturalmente lontana dalla terzina dantesca. Ma anche Longfellow aveva rinunciato all'ardua terza rima, difficile da conservare in una lingua come l'inglese, così ricca di monosillabi. «Nel tradurre Dante, bisogna rassegnarsi a rinunciare a qualcosa. Alla mirabile rima che fiorisce, come il caprifoglio sulle siepi, alla fine di ciascun verso. Sì certo, se ciò può servire a conservare quanto di più prezioso ancora: la fedeltà...». Ma è proprio su tale criterio che cominciarono a circolare dissensi e riserve. Come soggiogato dal grande modello, Longfellow aveva condotto la sua versione con spirito di quasi esasperato letteralismo, con umile disponibilità e insieme con compiacimento di riprodurre per quanto possibile, il gran modello: fino a forzare le sue stesse carenze linguistiche dell'inglese con le sue inversioni sintattiche, e la preferenza per parole di origine latina anziché sassone-germanica. E l'inizio del poema suona così: *Midway upon the journey of our life I found myself within a forest dark [...]*. E Cary: *In the midway of this our mortal life, I found me in a gloomy wood, astray [...]*. Quasi parallelamente alla traduzione di Longfellow procedeva intanto quella di Thomas William Parsons (nel 1843 erano apparsi i primi dieci canti dell'*Inferno*) e nel 1867 fu pubblicata la prima cantica, né il traduttore andò oltre. Al contrario di Longfellow, Parsons dilatò in chiave di diluizione romantica la stringatezza dell'originale (adoperò persino la quartina con rima alternata, con tentativo però di animazione creativa). E Parsons ebbe anche per questo suoi sostenitori. Traduzione, insomma, alla Longfellow o alla Parsons? Il fiorire di studi e ricerche, che ha il suo centro alla Harvard University e nel gruppo degli scrittori bostoniani, ha infine il suo sbocco nella fondazione della *Dante Society of America*. Ne furono fondatori Longfellow stesso (e ne sarà il primo presidente), James Russell Lowell e Charles Eliot Norton. Lowell che successe a Longfellow come professore ad Harvard, scrisse un saggio su Dante (1886), in cui si ripropone con "fermezza" l'interesse per gli aspetti allegorici e simbolici della *Commedia*. Quanto a Norton si deve a lui un più deciso orientamento di carattere filologico. Tradusse anche la *Vita Nuova*, e in prosa la *Commedia* (1891-92) e il *Report* annuale pubblicato dalla *Dante Society* diventò sempre più importante strumento di con-



sultazione<sup>13</sup>. Ma l'interesse per Dante era avvertito anche da altre angolazioni e lungo altre direzioni. Dante esercitava così forti suggestioni anche in quanti ricercavano forme di originalità americana verso un linguaggio realistico e insieme ricco di significato, e Dante offriva sorprendenti suggestioni anche in tale direzione<sup>14</sup>. E Ralph W. Emerson oscilla tra un suo rifiuto di Dante («quale spietata minuzia di orribili dettagli!») e il suo recupero in chiave di energia vitale, di un'energia unita alla simmetria («Dante ha un'immaginazione di tipo operativo», «Dante è il poeta più vicino a mani e piedi che si sia mai visto»). Si va così profilando un recupero di Dante in chiave di contemporaneità e di letteratura "militante" che toccherà i vertici, nel quadro delle esperienze novecentesche, con Ezra Pound e T. S. Eliot.

Anche Walt Whitman così teso verso il futuro, vede in Dante da un lato un cupo mondo da superare, ma era altresì colpito dallo stile e da una «impression of bonafide in all that he says», in tutto ciò che Dante dice. Più diretti influssi sono in Melville. Il simbolismo di *Mardi* non è probabilmente estraneo all'influsso dello stilnovismo e di Dante. La New York di *Pierre* è una città di Dite, e il rapporto Pierre-Isabelle è ricalcato su Paolo e Francesca, senza dire che il finale di *Moby Dick*, con quell'oceano che «rolled as it rolled five thousands years ago», nella traduzione di Cesare Pavese, riporta immediatamente al dantesco «infin che il mar fu sovra noi richiuso». Quanto all'"orrido" di E. A. Poe e a certe cupe atmosfere di Hawthorne, non mancano riferimenti danteschi: ma quell'orrido e quel cupo senso delle cose provengono da altre tensioni e radici.

Si può dire che si siano infine costituite come due direttrici. Una, quella di derivazione harvardiana-bostoniana, è andata via via sviluppandosi attraverso la fondazione della *Dante Society*, una linea filologica e critica. L'altra condurrà invece, come accennato, a ricattare in Dante elementi anche in senso attuale e "militante", per utilizzare in chiave contemporanea, per così dire, suggestioni e tecniche della *varietas* e polisemia dei registri stilistici danteschi. E qui si pensa subito, naturalmente, a Ezra Pound e a T. S. Eliot. Dopo scontri e polemiche, le due direttrici si sono intercalate e il dantismo più consapevole (in un Singleton, poniamo), ha dato sviluppo oggi, in

13 Sulla *Dante Society* si veda GEORGE H. GIFFORD *History of the Dante Society, Annual Report*, 1956 e FRANCESCO MAZZONI, *La Società Dantesca italiana e la formazione delle società dantesche straniere*, Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi, Firenze 1962.

14 Si vedano JOHN C. MATHEWS, *The interest in Dante shown by the 19th-Century Men of Letters, Studi americani*, XI, 1965; GLAUCO CAMBON, *Dante nella letteratura americana, Il Veltro*, IV 1960; DANTE DELLA TERZA, *Studi danteschi in America*, «Rassegna della letteratura italiana», LXIV, 1960.

entrambe le direzioni.

A parte la pubblicazione dell'*Annual Report*, la *Dante Society* ha altresì proposto la pubblicazione di saggi e ricerche (il saggio di V. Cioffari sulla *Fortuna*, il saggio stesso di Singleton sulla *Vita Nuova*). Senza dire del contributo fondamentale offerto dalla preziosa serie delle "Concordanze", da quella del Fay (1888) a quella di Sheldon e White (1905), dalla concordanza delle opere latine, a cura di Rand Williams e White (1912) alla *Concordance to the Divine Comedy* di E. H. Willins e Thomas Bergin (1965); in collaborazione con la *Società Dantesca italiana*, la *Dante Society* ha promosso l'edizione del commento inedito di Guido da Pisa (a cura di V. Cioffari e F. Mazzoni). Una buona e larga messe, insomma, di iniziative. E la *Dante Society* svolge anche attività di promozione, e gestisce un *Dante Prize*, per tesi di laurea e ricerche su argomenti danteschi. Il dantismo nordamericano è insomma pervenuto a una sua pienezza di indagini filologico-critiche e ha dato ormai contributi relevantissimi. Ai nomi indicati vanno aggiunti quelli di Charles Dismore e di Charles Grandgent, al quale si deve la prima edizione americana annotata del testo della *Commedia* (1907-13 e 1932). Kenneth McKenzie pubblicò la prima edizione, commentata, della *Vita Nuova* (1922), Herbert Austin è autore di un fitto *corpus* di studi e interventi. A parte alcune più discutibili considerazioni soggettive, si legge sempre con interesse il saggio di George Santayana su "Dante filosofico". Dino Bigongiari ha avanzato proposte illuminanti sul testo della *Monarchia*. Al di là sia di una esegesi storico-biografica, sia di ogni frammentazione di letture solo liricizzanti, il dantismo americano ha svolto così un discorso penetrante di approfondimento e di delineazione delle componenti e di cultura e psicologico-mentali dell'età tardo-medievale e del loro impatto sull'immaginazione dantesca. In tale direzione hanno indagato Jefferson Fletcher, Francis Fergusson, Helen Dunbar, J. A. Mazzeo, e altri<sup>15</sup>. E. R. Curtius ha perfino parlato di una sorta di nostalgia, per gli americani, di un passato che essi non hanno avuto. Si è magari anche troppo accentuata tale direzione, per cui Thomas Bergin<sup>16</sup> ha giustamente invitato a tener presente, a non perdere di vista in Dante la forza e il peso delle *emotions*, del rapporto tra *order* e *intuitional vitality*, ordine strutturale.

Né vanno taciuti, si intende, gli influssi, spesso fondamentali, esercitati da maestri europei di origine, quali un Leo Spitzer e un Erich Auerbach, che per vari anni insegnarono in America. Le varie

---

<sup>15</sup> Si può vedere in appendice all'edizione americana di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, New York 1953.

<sup>16</sup> THOMAS BERGIN, *Dante*, New York 1965, p. 264.

componenti si ritrovano, per così dire, rifiltrate e fuse nella finissima rete di risultanze cui è pervenuto il dantismo di Charles Singleton, con le sue indagini e considerazioni su Beatrice, con la rigorosa, fondamentale distinzione tra l'“allegorismo poetico” e l'“allegorismo teologico” (o biblico): nel primo, la lettera, il significato letterale è *fictio* e ciò che più conta è il significato che è sotteso a quella *fictio*; nel secondo tipo, che è quello a cui Dante perviene, si ha invece una perfetta concomitanza di due verità: nel senso che non è “vero” soltanto il sotteso significato simbolico, ma anche quello letterale stesso, che non è dunque *fictio* e veste esteriore. Così, nel testo biblico la presenza degli Ebrei in Egitto è vera già di per se stessa, nel suo significato storico-letterario oltre che simbolico: ed è un tale tipo di verità che Dante, secondo Singleton, attribuisce al suo viaggio<sup>17</sup>. Indicazioni e spunti sono spesso offerti, come accennato, anche dal dantismo “militante” lanciato da Ezra Pound e da T. S. Eliot<sup>18</sup>. E così il loro elogio di allegorismi e simbolismi si impone come visualizzazione, come senso di una *objective vision* e non certo come negazione di poesia, al di là di ogni vaporosità tardo-decadente. Infine, Pound fece spesso ricorso a citazioni e calchi danteschi nella sua propria poesia<sup>19</sup>. Il suo primo libro di poesie, *A lume spento*, pubblicato nel 1908, ha il suo titolo da un verso dantesco (*Purg.* III, 132). E, a parte le allusioni ai singoli versi e a situazioni, è certo collegata all'influsso dantesco l'idea di una pluralità e molteplicità di situazioni, di punti di vista e scelte stilistiche, con l'idea di un mondo da vedere e visitare nella sua frammentazione: che è l'idea centrale dei *Cantos*. I *Cantos* XIV e XV traggono direttamente spunto dalle Malebolge. E il motivo dantesco della luce offre possibilità a Pound per lucide metafore (*crystal body of the air* e *Dio shines/ in the mind of heaven*). Anche se vi è poi, nel poeta moderno, un senso di proteiforme, parossistica ramificazione rispetto al rigore dei piani danteschi.

Si è anche avvertita, infine, l'esigenza di nuove traduzioni. È l'elemento critico che è prevalso, naturalmente, con l'attenta considerazione dei problemi specifici del linguaggio. Melville Anderson pubblicò, infine, nel 1921, una traduzione in terza rima, che pur con le sue difficoltà e forzature sembrò rimuovere l'ostacolo. E seguiranno, sempre in terza rima, le traduzioni in Inghilterra di Bickersteth, di

---

17 I principali studi danteschi di Singleton sono raccolti in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino 1978.

18 Per Eliot si rimanda al saggio di MARIO PRAZ, *T. S. Eliot e Dante, Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Firenze 1962.

19 Per ulteriori considerazioni rimando al mio saggio *Ezra Pound e Dante*, in *Dantismo americano e altri saggi*, cit.

Binyon, di Sayers. Negli Stati Uniti Fletcher pubblicò, nel 1933, una *Divine Comedy* in terza rima modificata, cioè con la soppressione della rima alla fine del secondo verso; mentre Louis How e John Ciardi sceglievano forme più moderne e colloquiali. Bergin ha adoperato il *blank verse*, il verso sciolto, con passaggi in prosa<sup>20</sup>. Numerose le versioni in prosa, e tra queste spicca quella calibratissima e vivace insieme, di Charles Singleton. In nessuna lingua, quindi, Dante è tradotto quanto in inglese, e la maggior parte delle più recenti traduzioni è americana.

*Università degli Studi di Salerno*

---

20 *The Divine Comedy*, Princeton University Press 1975.

## INDICE DEI NOMI

Nell'Indice sono stati registrati i nomi propri di autori e di studiosi, di personaggi storici, biblici, mitologici e letterari. Non è stato inserito il nome di Dante, che ricorre frequentemente.

Sono stati indicizzati anche i nomi dei luoghi geografici (terreni e oltremontani) che sono oggetto di attenzione nel corso delle *Lecturae*.

Sono indicate con i numeri romani in minuscolo le pagine che rinviano alla Prefazione e alla Introduzione.

- |                                    |  |
|------------------------------------|--|
| Abramo 664, 714                    | Anastasio II, papa 428, 445              |
| Acciarini, Tideo 691               | Anchise 509, 546                         |
| Acheronte 665                      | Anderson, Melville 753                   |
| Achille 468-469, 619-620, 674      | Andrea II, re ungaro-croato 708          |
| Adamo 329, 383, 436                | Andrea Lancia ( <i>Ottimo Commento</i> ) |
| Agamennone 620-621, 624,           | 404-405, 407, 409, 457-458, 513,         |
| Agostino, santo 334, 341-343, 347, | 577                                      |
| 349-353, 355, 357, 434, 447, 492,  | Angelini, Cesare 641                     |
| 524, 615, 620                      | Anselmo da Carrara 629                   |
| Aiace 623-624, 626-627             | Antigone 623-624, 626-627, 632           |
| Alano di Lilla 444, 521            | Antonio Abate, santo 354                 |
| Albero (Alberto) da Siena 537      | Apollonio, Mario 397                     |
| Alberto Magno, santo 343, 375,     | Aracne 623                               |
| 436, 449, 451-452, 464-465         | Arce, Joaquín 562                        |
| Aldobrandesco, Omberto 497, 537    | Ardissino, Erminia 343, 349              |
| Aldobrandi, Tegghiaio 420          | Ardolino, Francesco 561                  |
| Alessandro di Hales 435, 451       | Argento, Dario 475-476                   |
| Alessandro Magno 342               | Argo 570, 700-701                        |
| Alexander Nequam (Alessandro       | Argonauti 700                            |
| Neckam) 392                        | Arianna 469                              |
| Alfonso da Spina 579               | Ariosto, Ludovico 385                    |
| Alfonso X di Castiglia 499, 535,   | Aristotele 432, 435-436, 444, 449-       |
| 580                                | 450, 453, 523, 535, 577-578, 610,        |
| Alichino 411                       | 614, 616-617, 619, 620, 626-627,         |
| Alighieri, Iacopo (Iacopo di       | 629, 632, 651, 670, 740                  |
| Dante) 404-405, 740                | Arnold, Matthew 555                      |
| Alighieri, Nicolò 684              | Arrigo dei Lamberti 497                  |
| Altieri, Charles 613               | Arrigo di Cornovaglia 486                |
| Aman 495, 513                      | Arrigo VII di Lussemburgo,               |
| Amata, regina 495                  | imperatore 403                           |
| Ambrogio, santo 342, 343, 676,     | Asín Palacios, Miguel 578-580            |
| 678-680                            | Assisi 701                               |

- Assuero 513, 524  
 Atanasio il Grande, santo 342, 354  
 Atreo 363  
 Auden, Wystan Hugh 558  
 Auerbach, Erich 349, 354, 356,  
     358-359, 406, 566, 568, 611, 614,  
     752  
 Augusto, Gaio Giulio Cesare  
     Ottaviano, imperatore 375,  
     493, 495, 516, 517, 526  
 Austin, Herbert 752  
 Averroè (Ibn Rushd) 424, 465, 578  
 Aversano, Mario 489-542, 659-681  
 Avicenna (Ibn Sīnā) 577  
 Axson, Stockton 552  
 Azzo VIII d'Este 478, 486
- Babwith, Nicholas 544  
 Bacchelli, Riccardo 409-410  
 Badia Margarit, Antoni 563  
 Baffioni, Carmela 580  
 Balbus, Johannes 372  
 Barański, Zygmunt 431, 611-612  
 Barette, Giuseppe 554  
 Baron Lumley, John 545  
 Barzizza, Gasparino 446  
 Barzizza, Guiniforte 458, 463, 464-  
     469, 473  
 Basilio Magno 342  
 Baška (*Lastra di*) 705-707  
 Battaglia, Salvatore 565, 570  
 Beatrice Aragonese 710  
 Beatrice di Veglia dei Frankopan,  
     contessa 708, 710  
 Beatrice Portinari 319, 321-323,  
     326, 328, 330, 336, 339, 345, 358,  
     377, 400-401, 419, 422-423, 425-  
     426, 429, 432-434, 437-439, 496,  
     522, 524, 534, 546, 556, 565-566,  
     664, 689, 694, 707, 709, 736-739,  
     741-745, 752  
 Beda il Venerabile 342-343
- Bedingfield, Thomas 550  
 Bekavac Basić, Ivan 694  
 Bellini, Enzo 344  
 Beltrami, Pietro G. 580  
 Beltrando dal Bornio 663, 739  
 Bembo, Pietro 546-547, 691  
 Benedetto, santo 347, 353-354, 465,  
     671, 692  
 Benedetto XI, papa 516, 696  
 Beniamino, fratello di Giuseppe  
     668  
 Benincasa da Laterina 497  
 Benvenuto da Imola 364, 373-374,  
     404, 500, 513, 519, 531, 612, 632,  
     676  
 Berardo di Casacca, arcivescovo  
     di Palermo 643  
 Bergin, Thomas 752, 754  
 Bernard, Charles Andrée 344  
 Bernardo, santo 323, 326, 343, 405,  
     492, 568, 667, 696, 698  
 Bernardo Silvestre 416, 418  
 Bertoldi da Serravalle, Giovanni  
     dei 544  
 Bertram dal Bornio, vd. Beltrando  
     dal Bornio  
 Besson, Gisèle 579  
 Bettini, Maurizio 365  
 Beye, Charles R. 617  
 Biagi, Ilario 364, 367, 375  
 Bignone, Ettore 470  
 Bigongiari, Dino 752  
 Billanovich, Giuseppe 393  
 Binyon, Laurence 558, 754  
 Blacatz (ser) 498, 504, 506, 514  
 Boccaccio, Giovanni 366, 381, 406,  
     410, 457, 459, 461, 465, 467,  
     470-471, 473, 478, 480, 485, 487,  
     536, 543, 547, 576, 635-636, 691,  
     693, 701  
 Bodin, Jean 717  
 Boezio, Anicio Manlio Severino

## 342-343

Bohorič, Adam 719, 721  
 Boitani, Pietro 547, 628-630, 632  
 Boito, Arrigo 537  
 Bonagiunta Orbicciani da Lucca 317, 440  
 Bonaventura da Siena 412-413, 580  
 Bonaventura, santo 343, 435, 451, 455  
 Bonifacio VIII, papa 575, 581, 688, 699, 704  
 Boni, Marco 496, 498, 504, 514, 515  
 Bono Giamboni 405, 498  
 Borges, Jorge Luis 731-745  
 Borruso, Andrea 577  
 Borso d'Este 458  
 Borzi, Italo 352-353  
 Bosco, Umberto 471-474, 481, 628  
 Botta, Patrizia 568  
 Botticelli, Sandro 403  
 Bracciolini, Poggio 691  
 Branca, Vittore 393, 457, 686  
 Brossard-Dandré, Michelle 579  
 Browning, Robert 555  
 Brugnoli, Giorgio 364-366, 368-370, 374, 376-377, 379-381, 385-386, 388-392, 394-395  
 Brunetto Latini 393-394, 418, 438, 451-452, 495-497, 502-504, 507, 509-510, 516, 518, 523, 535, 580, 612, 641, 652, 662-663, 667, 681, 685  
 Bruno, santo 505-506, 509  
 Bruto, Lucio Giunio 373  
 Bruto, Marco Giunio 361  
 Buonconte da Montefeltro 499  
 al-Burāq 579  
 Burger, Jožef 723  
 Busa, Roberto 449  
 Busnelli, Giovanni 431  
 Buti, Francesco vd. Francesco da

## Buti

Caccia, Ettore 686  
 Cacciaguida 386, 389, 419, 428, 439, 495, 531, 538, 540, 576, 662, 664, 667  
 Caco 472  
 Calamandrei, Piero 686, 696  
 Calcabrina 411  
 Čale, Frano 684, 703  
 Calenda, Corrado 432  
 Calypso 619  
 Cambó, Francesc 562  
 Cambon, Glauco 751  
 Cangrande della Scala 318, 324, 326, 357, 361, 363, 368, 370, 395, 525, 611, 740  
 Cantore, Pietro 674, 677-679  
 Capaneo 675  
 Capponi, Guido 748  
 Cardini, Franco 405, 575-581  
 Carlo di Valois 660, 704  
 Carlo d'Angiò 494, 513, 526, 535  
 Carlo I d'Inghilterra 553  
 Carlo I Roberto, re croato 699  
 Carlo Magno 715-716  
 Carlo Martello 699  
 Carlyle, Thomas 555, 732  
 Carner, Josep 564  
 Caronte 433  
 Carrafiello, Anna Rita 669  
 Cary, Henry Francis 554-555, 749-750  
 Casa di Nazareth 698-700  
 Casella, Mario 568  
 Casini, Tommaso 398  
 Castellani, Arrigo 400  
 Castellano di Bassano 395  
 Castelnuovo, Enrico 489  
 Castelvetro, Lodovico 398, 404, 406-408  
 Castiglione, Baldassar 550

- Castro, Americo 564  
 Catone l'Uticense 358, 500, 508  
 Cattaneo, Enrico 341-359  
 Cavalcante de' Cavalcanti 438, 442  
 Cavallotto, Antonello 691  
 Cecchini, Enzo 368, 395  
 Čelakovský František Ladislav 723, 728  
 Celestino V, papa 529  
 Centauri 466-487  
 Cerbero 372, 379-384, 410, 416-417  
 Cerbo, Anna 397-414  
 Cerulli, Enrico 412-413, 579-580  
 Cesare, Gaio Giulio 373, 514, 548, 577, 645  
 Chaucer, Geoffrey 543-545, 547-549, 555  
 Chiappelli, Fredi 494  
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 621, 625  
 Chioccioni, Piero 348  
 Chirone 467-469, 474, 485-486, 674  
 Ciacco 432, 495-496, 499, 501, 507-508, 517-518, 530-531, 539, 541, 663, 674  
 Ciampolo di Navarra 411  
 Ciardi, John 754  
 Cicala, Maria 457-487  
 Ciccarese, Maria Pia 434  
 Ciccuto, Marcello 462  
 Cicerone, Marco Tullio 425-426, 444, 447, 449, 503, 510, 512, 515, 523, 623, 635  
 Cino da Pistoia 524-525, 530  
 Cioffari, Vincenzo 752  
 Ćipiko, Jerolim 691  
 Cirillo Gerosolomitano 483  
 Cirillo, santo 716  
 Claudel, Paul 739-741  
 Clemente Alessandrino 355  
 Clemente IV, papa 704  
 Clemente V, papa 442  
 Cocito 380, 651  
 Cogan, Marc 431  
 Coke, Edward 545  
 Coleridge, Samuel Taylor 555  
 Comparetti, Domenico 402  
 Concolato Palermo, Maria 543-559  
 Conte, Gian Biagio 375, 384  
 Contini, Gianfranco 361, 363, 364, 366, 368, 390, 395, 611  
 Čop, Matija 711-715, 719, 721, 723-726, 728, 730  
 Corano (il) 577, 579  
 Corbin, Henry 576  
 Cornelio Nepote 635  
 Corti, Maria 412-413, 568, 576, 581, 609-610, 624, 630  
 Corti, Rossella 468  
 Costa Lima, Luiz 614  
 Coulianu, Ioan P. 578  
 Cozzoli, Vittorio 315-339  
 Creonte 624  
 Crespo, Ángel 562, 567, 570-571, 733  
 Crisologo, Pietro, santo 679  
 Cristiani, Marta 346  
 Croazia 683-691, 693-694, 697-709, 725  
 Cromwell, Oliver 553  
 Cronia, Arturo 683, 686  
 Cunizza da Romano 495, 500  
 Curtius, Ernst Robert 752  
 D'Amico, Marta 584, 586, 595, 605, 607  
 D'Ancona, Alessandro 577, 693  
 D'Onofrio, Giulio 358  
 D'Ovidio, Francesco 638  
 Da Ponte, Lorenzo 748-749  
 Dajenko, Peter 721-723  
 Dalmatin, Jurij  
 Dandolo, Andrea 684



- Daneri, Carlos Argentino 734  
 Daniele, profeta 320  
 Daniello, Bernardino 545, 547  
 Davide 533, 536, 664  
 Dazzi, Manlio 393  
 De Andia, Ysabel 344  
 De Franceschi, Camillo 411  
 De Lubac, Henri 331, 354, 356, 359  
 De Sanctis, Francesco 637-638, 737-738  
 De Sua, William J. 749  
 Deanović, Mirko 683, 686, 690, 696  
 Debenedetti, Santorre 364  
 Deianira 468-469  
 Deidamia 620  
 Della Casa, Giovanni, monsignor 550  
 Della Terza, Dante 751  
 Democrito 373  
 Desideri, Saverio 374  
 Diascoride 373  
 Di Benedetto, Arnaldo 553  
 Di Benedetto, Vincenzo 621  
 Di Fonzo, Claudia 577  
 Di Gerardo, Vincenzo 669  
 Didone 628  
 Dionigi l'Areopagita 342, 344-347, 353, 435  
 Dionisotti, Carlo 692  
 Dismore, Charles 752  
 Dobrovit, abate 705-706  
 Domenico, santo 343  
 Donati, Gualdrada 531  
 Donne, John 545  
 Du Pont, Alexandre 577  
 Dunbar, Helen 752  
 Duncan-Jones, Katherine 546  
 Dunlap, William 748  
 Durando di San Porciano 450  
 Echeverría, Abilio 566-567  
 Ecuba 386  
 Edipo 391, 623, 626-627, 632  
 Egitto 357, 576, 668, 753  
 Elettra 373  
 Eliot, Thomas Stearns 547, 556-558, 751  
 Emerson, Ralph W. 751  
 Emone 623  
 Empedocle 469-470, 483  
 Empireo 352, 536, 667, 696, 698, 701, 737-738  
 Enea 385, 401, 408, 416-417, 425, 619, 628, 637, 664, 668  
 Enrico III d'Inghilterra 644  
 Enrico VIII 545  
 Epicuro 421, 427, 618  
 Eraclito 740  
 Erbetta, Mario 437  
 Ercole 370-373, 376, 382-383, 395, 410, 416-417, 468-469, 472, 624  
 Eritone 401-402, 416  
 Erodiade 495  
 Eschilo 620-621, 624, 626, 630, 632  
 Ester 495, 513  
 Euclide 364, 373  
 Euripide 609, 624  
 Eusebio, vescovo di Cesarea 355  
 Ezzelino III da Romano 486, 500, 642  
 Fallani, Giovanni 347-348, 477-478, 481, 483, 486  
 Faranda Villa, Giovanna 468  
 Farinata degli Uberti 367, 370-374, 385, 392, 394-395, 417-422, 427-428, 432, 438, 443-444, 495, 497, 502-503, 507, 509, 534, 612, 663, 673-674, 695  
 Fazio degli Uberti 579  
 Febrer, Andreu 561-563, 566-571  
 Federico I, imperatore 693  
 Federico II di Svevia 428, 500, 503, 514, 530, 643-648

- Federico III, imperatore 715  
 Fedra 386  
 Feldges-Henning, Uta 490  
 Fenzi, Enrico 494  
 Fergusson, Francis 752  
 Ferrario, Francesca 457  
 Ferroni, Giulio 464  
 Fiesole 652  
 Figurelli, Fernando 460, 470-475  
 Filippo III, l'Ardito 499, 535  
 Filippo Argenti 503-505, 512  
 Filire 468  
 Filottete 627  
 Firenzuola, Agnolo 714  
 Flaxman, John 556  
 Flegetonte 465, 474, 476, 651, 653, 665, 674, 678-679  
 Flegiàs 433  
 Fletcher, Jefferson 752-753  
 Folchetto da Marsiglia vd. Folco da Marsiglia  
 Folco da Marsiglia 341, 498  
 Folco Portinari 737  
 Folena, Gianfranco 385, 393, 400  
 Folo, centauro 467-469, 472, 485  
 Forese Donati 440  
 Fornari, Vito 637  
 Fortini, Franco 552  
 Foscolo, Ugo 555, 640, 657, 749  
 Foxe, John 550  
 Francesca da Rimini 352, 511, 556, 612, 622, 659, 739-740, 751  
 Francesco da Buti 363, 399-400, 406, 410, 467, 478  
 Francesco d'Assisi, santo 343, 347, 457, 531, 576, 581, 692-693, 697  
 Francesco Giuseppe, imperatore 718  
 Franciosi, Giovanni 398  
 Frangeš, Ivo 691  
 Freccero, John 621, 626, 629, 632  
 Friederich, Werner Paul 545, 547, 552, 554, 555, 749  
 Frugoni, Chiara 489-490, 527, 533, 536, 541  
 Fucilla, Josef G. 748  
 Fulgenzio, Fabio Planciade 469  
 Funaioli, Gino 364  
 Fursa di Lagny, monaco e santo 434  
 Fuseli, Henry 556  
 Gaia, Pio 494  
 Gaj, Ljudevit 725  
 Gallina, Annamaria 562, 569  
 Garolera, Narcís 564  
 Gaspary, Adolfo 514  
 Geremia, profeta 433, 506  
 Geremia di Montagnone 393  
 Gerione 416, 472, 526  
 Gervais of Melkley 392  
 Gesù 421, 431, 472, 483, 527-528  
 Getto, Giovanni 403, 431, 471  
 Ghiberti, Lorenzo 526  
 Ghisalberti, Alessandro 358  
 Giacobbe 354, 357, 505-506  
 Giannini, Crescentino 399  
 Giardina, Gian Carlo 393  
 Gilson, Étienne 344-347, 524  
 Giotto di Bondone 529-530  
 Giovanni, apostolo ed evangelista 331, 434  
 Giovanni Battista, santo 347, 495  
 Giovanni Crisostomo, santo 344  
 Giovanni Damasceno, santo 342  
 Giovanni Diacono 684  
 Giovanni del Virgilio 366  
 Giovanni di Salisbury 374, 544  
 Giove 466, 536  
 Giuda Maccabeo 505-506, 508-509  
 Giunone 466  
 Giuseppe, figlio di Giacobbe 524  
 Giustiniano, imperatore 501, 507  
 Gjuranec, Miho 689

- Glavaš, Suzana 683-710  
 Goez, Werner 688-689  
 Gower, John 543  
 Grandgent, Charles 752  
 Grassi, Giacinto 431  
 Graziolo de' Bambaglioli 457-458  
 Greco, Aulo 398  
 Greene, Robert 550  
 Greenstein, Jack M. 490  
 Gregorio Magno 342, 529-530  
 Grilli, Giuseppe 561-571  
 Groppi, Felicina 372  
 Grossatesta, Roberto 453  
 Guazzo, Stefano 550  
 Guerra, Guido 516, 531  
 Guicciardini, Lodovico 550  
 Guido Cavalcanti 417-419, 421, 424, 426  
 Guido da Montefeltro 495-496, 499, 502, 508-509, 516, 539  
 Guido del Duca 530  
 Guido di Bazoches 392  
 Guido di Monfort 486  
 Guidotto di Bologna 510  
 Guizzardo da Bologna 374, 395  
 Gutiérrez, Fernando 569  
  
 Haily, William 554  
 Hallam, Robert 544  
 Harington, John 550  
 Harvey, Gabriel 550  
 Havelly, Nicholas R. 544-545, 547, 551  
 Hayward, John 557  
 Haywood, Eric G. 544-545  
 Hazlitt, William 555  
 Heaney, Seamus 544, 558  
 Helm, Rudolf 469  
 Herbst, Johann 550  
 Herford, Charles H. 552  
 Hill, Geoffrey 558  
 Hirtzel, Frederick Arthur 367  
  
 Hoby, Thomas 550  
 Humphrey, duca di Gloucester 545  
  
 Iacopo del Cassero 499  
 Ibn 'Arabi 579  
 Ippodamia 466, 468  
 Ippolito d'Atene 517  
 Ippolito Romano, 433  
 Ippolito (Seneca, *Phaedra*) 387, 433  
 Ireneo, santo 355  
 Isabella di Galizia 385  
 Isidoro di Siviglia 342-343, 363, 365  
  
 Jacomuzzi, Angelo 494  
 Jacopo da Varazze 434  
 Jacopo della Lana 458, 629, 651  
 Jewel, John 550  
 Johnson, Samuel 553-554  
 Jones, Elizabeth F. 416  
 Jones, Julian Ward 416  
 Jonson, Ben 544  
  
 Karmody, Francis J. 452  
 Kažotić, Augustin, arcivescovo di Zagabria 697, 710  
 Keats, John 555  
 Kempers, Bram 490  
 Klingner, Fridericus 367  
 Kopitar, Jernej 714, 725  
  
 Lacoonte 481  
 Lafaye, Georges 367  
 Lamb, Charles 555  
 Lamb, Mary 555  
 Landino, Cristoforo 398, 458, 462, 546-547  
 Lanza, Antonio 406  
 Lapo Gianni 423  
 Latini, Brunetto vd. Brunetto Latini

- Lattanzio, Firmiano 343  
 Laud, arcivescovo 552  
 Lentini, Antonio 354  
 Leo, Friedrich 362, 367, 377-378, 390  
 Leone Magno 342  
 Leonardo da Vinci 476  
 Lerotić, Ivan 695-698, 700  
 Lia 348, 416  
 Lo Gatto, Ettore 686  
 Lombardo, Pietro 444, 449-451  
 Longfellow, Henry W. 749-750  
 Lorenzetti, Ambrogio 525-528, 530-537, 539-540, 661, 680  
 Lucano, Marco Anneo 382, 401-402, 408, 416, 466, 619, 741  
 Lucas, Edward Verall 555  
 Lucchini, Erminia 339  
 Luciano, martire 483  
 Lucifero 413, 470, 483, 548, 660-661, 665-667, 697  
 Lutero, Martin 551, 692,  
 Lydgate, John 543  
  
 Macario il Grande, santo 354  
 Machiavelli, Nicolò 547, 753  
 MacNeice, Louis 558  
 Magnaghi, Alberto 466  
 Malatesta, Paolo 531, 556, 739, 751  
 Malato, Enrico 458, 562-563, 568, 601  
 Malosti, Sandra 365  
 Manfredi di Svevia 439, 499, 510  
 Marazzan, Mario 403, 406-407, 460  
 March, Ausias 564, 568  
 Mardocheo 495, 524  
 Maria di Brabante 495, 499-500  
 Mariotti, Scevola 384  
 Marrou, Henri Irénée 341-342  
 Martellotti, Guido 364, 373-374, 458  
  
 Marti, Mario 365, 498, 671  
 Martin, Robert 547  
 Martinelli, Bortolo 431-456, 459  
 Martínez de Merlo, Luis 562, 567  
 Martorelli, Arturo 553  
 Marucci, Franco 552  
 Maślanka-Soro, Maria 609-633  
 Matteo, evangelista 372, 405, 408, 419, 483  
 Mazzini, Giuseppe 555  
 Mazzoni, Francesco 365, 368, 400, 406, 431, 537, 691, 751-752  
 Mazzoni, Guido 475  
 McKenzie, Kenneth 752  
 Medea 388-389, 394  
 Medusa 405-407, 416  
 Meeserman, Gilles G. 431  
 Mellone, Antonio 345  
 Mercuri, Roberto 415-429, 565,  
 Mercurio 408, 416-417, 664  
 Metelko, Franc 721  
 Mezzadrolì, Giuseppina 365  
 Mićević, Kolja 725  
 Micol 495  
 Milton, John 545, 547, 550-553, 749  
 Minerva 404, 416  
 Minosse 380, 433  
 Minotauro 469, 472-475, 477-478, 481-482  
 Mira, Joan F. 567-568  
 Momigliano, Attilio 689, 696, 732-733  
 Montaigne, Michel de 544  
 Montanari, Fausto 431  
 Mosca dei Lamberti 497  
 Mosè 357, 418  
 Mumbrú, Eulàlia 564  
 Murko, Matija 718, 722  
 Mussato, Albertino 364, 366, 374, 393, 395  
  
 Naldini, Mario 342

- Nardi, Bruno 364, 431, 441  
 Nesso 460, 462, 467-469, 473, 476-478, 485-487, 510  
 Niccolò da Prato 516, 520  
 Nicola di Lira 357  
 Nicolini, Ugo 343  
 Nino 495  
 Noè 418  
 Norton, Charles Eliot 750  
 Novak, Grga 689  
 Novello, Alessandro 500  
 Numa Pompilius (Pompilio) 375  
  
 Obizzo d'Este 478, 486  
 Odorico 385  
 Orazio Quinto, Flacco 361, 364, 367, 373-374, 611, 613, 641, 649, 741  
 Orfeo 373, 388, 740  
 Origene 357  
 Orosio, Paolo 343  
 Ottavio degli Ubaldini, cardinale 428  
 Ovidio Nasone, Publio 384-386, 403, 411, 468-469, 472, 475, 536, 609, 619-620, 622, 741  
  
 Padoan, Giorgio 382, 393, 406, 457, 459, 469, 619, 653, 669  
 Padrin, Luigi 374  
 Pagliaro, Antonino 400, 426, 431, 566  
 Pampaloni, Geno 504  
 Paolazzi, Carlo 364  
 Paolo di Tarso, santo 322, 329, 331, 342, 344, 352, 356, 437, 446, 568, 664  
 Paratore, Ettore 364, 366, 370, 379, 390, 641-642  
 Parks, George B. 546  
 Parodi, Ernesto Giacomo 364-373, 375-381, 384-386, 388-392, 400  
  
 Parricchi, Umberto 370  
 Parsons, Thomas William 750  
 Pascoli, Giovanni 404  
 Pasquali, Giorgio 394  
 Pasquazi, Silvio 460  
 Pasquini, Emilio 365-366, 381, 386, 388, 390, 626  
 Pastore Stocchi, Manlio 364, 374, 479, 481  
 Paternu, Boris 724  
 Pavese, Cesare 751  
 Pearl, Matthew 543  
 Peire Bremon Ricas Novas 508  
 Pellegrini, Flaminio 406-407  
 Pellegrini, Giovan Battista 412,  
 Pelope 363  
 Pépin, Jean 357-358  
 Peraldo, Guglielmo 447  
 Perrig, Alexander 490  
 Perseo 416  
 Peterson, Robert 550  
 Petrarca, Francesco 364, 373-374, 393, 458, 543, 547, 568, 636, 643, 689-691, 693, 701, 725, 748  
 Petrocchi, Giorgio 367, 393, 398, 400, 404, 462, 466, 477, 492, 517, 562, 566, 583  
 Petrov, Mihovil 685  
 Pettie, George 550  
 Phillips, Stephen 556  
 Philpot, Stephen 556  
 Pia dei Tolomei 499  
 Piccarda Donati 352  
 Picchio, Riccardo 565, 703-704  
 Picchio Simonelli, Maria 565, 703-704  
 Piccolomini, Enea Silvio (papa Pio II) 717  
 Picone, Michelangelo 580, 584  
 Pier da la Broccia 499-500  
 Pier Damiano, santo 343  
 Pier della Vigna 495, 499, 503, 520,

- 530, 537, 612, 642, 645-646, 663, 674  
 Pietro, santo 671  
 Pietro di Dante 403-405, 409  
 Pincherle, Antonio 347  
 Pinto, Raffaele 566  
 Piritoo 466, 468-469  
 Pirovano, Donato 399  
 Piselli, Francesco 651-658  
 Platone 330, 345, 373, 577, 707  
 Plutarco 374  
 Poliziano, Angelo 384  
 Porena, Manfredi 400, 493, 519  
 Porzio, Domenico 732-733  
 Potestà, Gian Luca 434  
 Pound, Ezra 751  
 Praz, Mario 547, 558, 563, 753  
 Presèren, France 719-721, 724-726, 728  
 Procaccioli, Paolo 398, 458  
 Proserpina 385, 401, 416  
 Proto, Enrico 364, 366-369, 372-373, 376, 378-379, 381-383, 386, 388-389  
  
 Rabboni, Renzo 676  
 Rachele 348, 416, 709  
 Raimondo Beringhieri 514, 531  
 Ranalli, Francesco 534-535  
 Remigio de Girolami 523  
 Reynolds, Joshua 554, 556  
 Riba, Carles 563  
 Richard de Fournival 392  
 Riklin, Alois 490  
 Riquer, Martí de 561, 563,  
 Risset, Jacqueline 405-406  
 Rizzardo di San Bonifacio 500  
 Rizzi, Marco 434  
 Roddewig, Marcella 693  
 Rodolfo d'Asburgo 535  
 Rogers, Charles 554  
 Rolli, Paolo 553  
  
 Roma 702  
 Romagnoli, Sergio 406  
 Romano, Egidio 523  
 Romeo di Villanova 495, 507, 513, 520, 531, 663-664  
 Romualdo, santo 354  
 Ronconi, Alessandro 365, 372, 386, 390-391  
 Rosadi, Giovanni 431  
 Rossetti, Gabriele 403, 555-556  
 Rossi, Vittorio 406-407  
 Rota, Daniele 635-650  
 Rouse, Richard 393  
 Rubinstein, Nicolai 490  
 Rüegg, August 735-736  
 Ruskin, John 555  
 Rusticucci, Iacopo 497, 502, 516, 674  
  
 Saccone, Carlo 579, 581  
 Sagarra, Josep Maria de 561-570  
 Salinari, Carlo 406  
 Salomone 443, 516, 523, 526  
 Salsano, Fernando 501, 660  
 Sanâ'î, Hakîm 405, 579  
 Sandford, James 550  
 Sanesi, Roberto 556  
 Sanguineti, Federico 400, 404  
 Sansone, Giuseppe E. 561  
 Sansone, Mario 371  
 Santangelo, Salvatore 397  
 Santayana, George 752  
 Santelli, Tullio 431  
 Sapegno, Natalino 384, 465-467, 470, 472, 474-479, 481, 507, 570, 621, 640, 733  
 Sapia Salvani 495, 499, 529, 663  
 Scazzoso, Pietro 344-345, 353  
 Scartazzini, Giovanni Andrea 404, 642, 733  
 Schlegel, August Wilhelm von 555, 725,

- Schless, Howard H. 549  
 Schulze-Busacker, Elizabeth 508  
 Sconocchia, Sergio 361-398  
 Segre, Cesare 498, 535, 581, 609-610  
 Semi, Francesco 411  
 Seneca, Lucio Anneo 361-395, 610, 619, 628  
 Sesto Pompeo 401  
 Semiramide 343  
 Servio, Mario Onorato (commentatore) 382  
 Sessa, Lucio 731-745  
 Sforza, Galeazzo Maria 458  
 Sforza, Ippolita 458  
 Shakespeare, William 546, 550  
 Shelley, Percy Bysshe 556  
 Sibilla Cumana 401, 416  
 Sidney, Philip 546-547, 550  
 Simone Martini 517, 526-529, 540  
 Singleton, Charles S. 753  
 Skeat, Walter W. 549  
 Skelton, John 543  
 Skinner, Quentin 490  
 Socrate 373, 375, 577  
 Sordello da Goito 493-509, 512-517, 519-520, 530-531, 539, 663  
 Spano, Pietro 535  
 Spitzer, Leo 752  
 Starn, Randolph 490  
 Stazio, Publio Papinio 384-385, 390, 403, 408, 441, 447, 452, 468-469, 475, 516, 546, 609, 619-620, 630, 674-675  
 Steiner, Carlo 406-407, 735, 743  
 Stipišić, Jakov 684-685  
 Surrey, Earl of 543  
 Swinburne, Algernon Charles 555  
 Tantalo 363, 389  
 Tarquino il Superbo 373  
 Tateo, Francesco 343  
 Tavoni, Mirko 583-608  
 Tennyson, Alfred 555  
 Teodorico 343  
 Teresa d'Avila, santa 322, 335  
 Tertulliano, Quinto Settimio 343  
 Teseo 376, 381-383, 410, 416-417, 466, 469, 472  
 Thomas, William 546, 750  
 Ticknor, George 749  
 Tieste 361, 363, 628  
 Tiresia 546  
 Tito, imperatore 516  
 Toffanin, Giuseppe 408  
 Tomasović, Mirko 689-691  
 Tommaseo, Niccolò 384, 687, 689  
 Tommaso, santo 320, 324, 331, 335, 343, 345, 435-436, 449, 451-452, 455, 465, 492, 523-524, 576, 668  
 Torraca, Francesco 389  
 Torri, Alessandro 405, 458  
 Toynbee, Paget 555  
 Traiano, imperatore 521  
 Trevet (Trevelth), Nicola 363, 374, 392  
 Triolo, Alfred A. 431  
 Ugolino della Gherardesca, conte 361-363, 548, 554  
 Uguccone da Pisa 361, 363, 395  
 Ulisse 400, 431, 446, 495, 502, 511-512, 566, 612, 618-625, 659, 663, 674, 735-736, 738, 741  
 Vallone, Aldo 401, 410, 412, 457-458  
 Vasari, Giorgio 526  
 Vasoli, Cesare 431  
 Vazzana, Steno 431  
 Vellutello, Alessandro 399, 408, 458, 462, 547  
 Venturi, Giovanni Antonio 406-

- 407  
 Vernon, John William Varren 457  
 469  
 Vesel Koseski, Jovan 725  
 Villani, Giovanni 499, 577  
 Vincenzo di Beauvais 446-447  
 Virgilio Marone, Publio 323, 326,  
 328, 358, 366-367, 372, 375-377,  
 379-384, 394, 397-404, 406, 408-  
 409, 413, 415-416, 418-420, 425-  
 426, 428-429, 432-433, 435-436,  
 438-441, 445-449, 459-461, 463,  
 466, 468-470, 472-473, 475-478,  
 480-483, 485-486, 493-494, 497,  
 500-501, 503-504, 506-612, 516,  
 526, 546-547, 577-578, 609, 620-  
 622, 628, 637, 641, 652-653, 656,  
 662, 666, 669-670, 673, 675, 695-  
 696, 732, 735, 738, 741, 743-744  
 Visconti, Filippo Maria 458  
 Vitale Brovarone, Alessandro 434  
 Vitale Brovarone, Lucetta 434  
 Viti, Paolo 458  
 Vittorino, Mario 343, 510  
 Vivante, Angelo 687  
 Voltaire, pseudonimo di François-  
 Marie Arouet 553  
 Vulcano 472, 677
- Watkins, Lewis 543  
 Whitman, Walt 751  
 Wordsworth, William 555  
 Wyatt, Thomas 543
- Yates, Frances A. 554
- Žabjek, Aleksandra 711-729  
 Zaccheroni, Giuseppe 458  
 Zampese, Cristina 363-366  
 Zannoni, Ugo 402, 411  
 Zennaro, Silvio 347-348, 477-478,  
 483, 486
- Zeno, santo 375  
 Zorić, Mate 684, 689  
 Zupan, Jakob 723









**IL TORCOLIERE** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"  
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011

